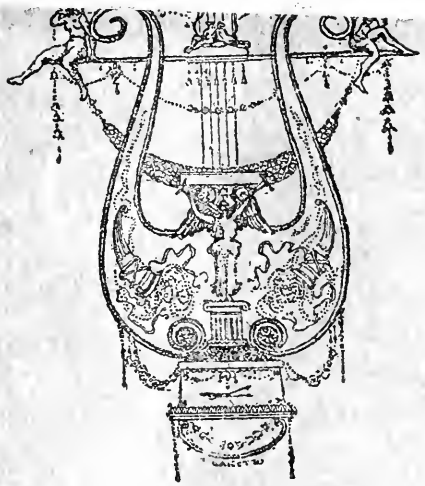
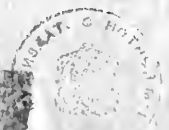
ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ I



СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

«ХРАМЪ ДРУЖБЫ» ИЛИ «КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ» ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ.
ВНѢШНІЙ ВИДЪ

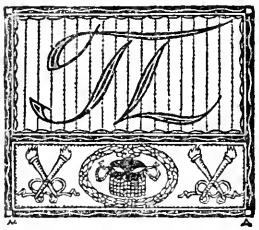
СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

„ХРАМЪ ДРУЖБЫ“, ИЛИ „КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ“.

АЛЕКСАНДРА УСПЕНСКАГО.



ОСТРОЕНІЕ «Храма Дружбы», или концертнаго зала въ Царскомъ Селѣ относится къ 1782 году. Строителемъ былъ архитекторъ Гваренги. — Отъ 20-го января упомянутаго года мы имѣемъ слѣдующій указъ Императрицы Екатерины II Кабинету: «Повелѣваемъ изъ Кабинета Нашего отпустить въ нынѣшнемъ 1782 году города Софіи къ городничему маіору Токареву 20.000 руб. на производство каменныхъ строеній въ томъ городѣ, да въ Контору строенія Села Царскаго, *на построеніе храма въ саду по плану архитектора Гваренги* и на китайскую деревню, отъ Насъ назначенную, 30.000 рублей» [1]).

Мѣсто для «храма» было отведено «въ англійскомъ саду, на островкѣ, позади обелиска, поставленнаго въ честь графа Румянцева-Задунайскаго противъ перваго отъ дворца каприза». Храмъ былъ построенъ изъ кирпича, на каменномъ фундаментѣ крестьянами Андреемъ и Тихономъ Ивановыми Пелевинами [2]). Полъ въ храмѣ былъ сдѣланъ изъ цвѣтного мрамора [3]). Въ октябрѣ 1782 года уже вставлены окна, а къ 15 іюня 1783 г. постройка совершенно окончена [4]), за исключеніемъ внутренней отдѣлки.

Входъ въ храмъ былъ устроенъ портикомъ, овальный сводъ росписанъ живописью, съ изображеніемъ на поддугахъ созвѣздій зодіака, надъ дверями помѣщены «десюдспортныя картины». — Стѣны и пилястры зданія покрыты разноцвѣтнымъ фальшивымъ мраморомъ.

Въ концѣ XVIII вѣка архитекторъ Неѣловъ, описывая Царскосельскія

---

[1]) Московское Отдѣленіе Общаго Архива Министерства Императорскаго Двора. Дѣла бывшаго Царскосельскаго архива. 00.518 л. 1.

[2]) Тамъ же. № 16.193, № бумаги 117.

[3]) Тамъ же. 00.519 лл. 1, 2, 43.

[4]) Тамъ же. 00.519 л. 2 и 16193, № бумаги 117.

дворцовыя зданія, о храмѣ кратко замѣчаетъ: «Концертная зала длиною десять, шириною семь саженъ, и при ней маленькая руина».

При Императрицѣ Екатеринѣ II въ «храмѣ», или Концертномъ залѣ поставлены были слѣдующіе бюсты изъ бѣлаго мрамора: 1, Антиной; 2, Аяксъ въ шишакѣ; 3, Минерва въ шишакѣ; 4, Антикъ въ видѣ Меркурія; 5, Веспесіанъ Титъ; 6, Дометіанъ; 7, Аполлонъ; 8, Юлія; №№ 9—28,—неизвѣстныхъ лицъ. Здѣсь же находились двѣ столовыя доски изъ чернаго мрамора вѣсомъ въ 20 пуд. 30 фунт. и «пьедесталъ въ пяти штукахъ».

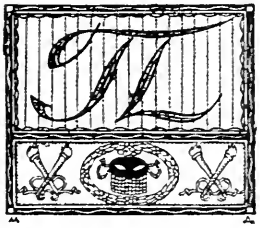
На руинной кухнѣ, «принадлежащей къ концертной залѣ, въ нишахъ» находились статуи — Геркулеса и Римскаго консула, бюстъ Екатерины II; барельефы бѣлаго мрамора: Центавръ ведетъ Вакханку, Драка купидоновъ, 2 мужскихъ лица, Наяды или нимфы (этотъ барельефъ изъ сѣраго мрамора), Фригійскій пастухъ убиваетъ быка, Рѣка, Быкъ; двѣ ноги въ обуви изъ желтаго антика на подножіяхъ, одна изъ которыхъ изъ чернаго мрамора, другая изъ бѣлаго; нога большая въ обуви же изъ желтаго африканскаго алебастра, пальцы придѣланы изъ восточнаго алебастра, подножіе изъ бѣлаго алебастра. За исключеніемъ двухъ статуй Геркулеса и Римскаго консула, остальные барельефы были въ XVIII же вѣкѣ отданы въ Императорскую Академію Художествъ, а бюстъ Императрицы Екатерины II—въ Академію Наукъ.

Въ Концертномъ залѣ Императрицы Екатеринѣ II приходилось бывать нерѣдко.—Укажемъ нѣкоторыя изъ этихъ посѣщеній. Вечеромъ 8-го іюня 1786 года Государыня была «съ россійскими и иностранными обоего пола особами» въ нижнемъ саду въ залѣ, именуемомъ «Храмомъ Дружбы»—16-го іюля того же года въ 7 часу вечера. Императрица, Великій Князь Павелъ Петровичъ, Великая Княгиня, Принцъ и Принцесса Виртембергъ-Штутгардскіе, съ фрейлинами и кавалерами «шествовали въ состоящее въ нижнемъ саду каменное концертное зало», гдѣ «былъ концертъ», который «продолжался до 9 часа; въ продолженіи же онаго Ея Императорское Величество съ Ихъ Императорскими Высочествами, Ихъ Свѣтлостями и знатными особами изволила играть въ лото».—28-го іюля «послѣ полу-

дня» Императрица Екатерина II «съ находящимися въ свитѣ особами изволила выходъ имѣть въ садъ, а гулявши въ ономъ благоволила прибыть въ залъ, что именуется «Храмъ Дружбы» и тутъ играть въ лото до восьми часовъ вечера». Заходила на нѣкоторое время Екатерина и 1-го августа «въ Концертный залъ, или который наименованъ «Храмъ Дружбы».—Съ 7 до 10 час. вечера 16-го мая 1788 года, Государыня проводитъ здѣсь время въ разговорахъ «съ камеръ-фрейлиною, фрейлинами и прочими, составляющими Высочайшую ея свиту знатными персонами».—Въ 1789 году Императрица была въ Концертномъ залѣ 13-го, 20-го и 21-го мая и 17-го іюля. Каждый разъ въ ея присутствіи здѣсь поютъ пѣвчіе и играетъ музыка. 13-го мая «въ седьмомъ часу вечера, читаемъ мы въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ,—Ея Императорское Величество обще съ Ихъ Императорскими Высочествами изволила шествовать въ садъ и прогуливаться по оному со всѣми состоявшими въ свитѣ особами, причемъ въ саду играла духовая и роговая музыка. — Потомъ Ея Императорское Величество благоволила прибыть къ Концертной въ саду залѣ и у оной имѣть изволила пребываніе на площадкѣ; въ продолженіе сего времени близъ оной залы пѣвчіе пѣли съ хоромъ музыки, послѣ чего Ея Императорское Величество изъ сада отсутствовала въ колоннаду, состоящую близъ дворца».

ОПЕРЕТТА НА СЦЕНѢ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

ТЕАТРАЛЬНАГО СТАРОЖИЛА.



ОБѢДОНОСНО шествовала въ 60-хъ и 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія легкомысленная дочь французскаго народа—оперетта; веселая, увлекательная, остроумная, злая сатира, сверкающая талантами, она заинтересовала весь цивилизованный міръ, и не было театра, въ въ который бы она не проникла. Это былъ духъ времени и торжеству ея способствовали такія силы, какъ Мельякъ и Галеви, Оффенбахъ, Лекокъ, Шнейдеръ, Жюдикъ, Гранье и имъ подобныя звѣзды. Не миновали ея и наши Московскій Малый и Петербургскій Александринскій театры, не говоря уже о провинціи.

На опереттѣ воспитались и выросли поколѣнія артистовъ, занявшихъ впослѣдствіи почетное мѣсто на серьезной сценѣ. Савина, Стрепетова, Давыдовъ, Варламовъ, Правдинъ, Петипа, Стрѣльскій, Сазоновъ, Медвѣдевъ, учили роли опереточныхъ героинь и героевъ при началѣ своей карьеры. Въ Казани, напримѣръ, шла оперетта «Синяя борода», причемъ роль пастушки Герміи играла Савина, а принца Сафира В. Н. Давыдовъ. Въ «Прекрасной Еленѣ» Савина исполняла роль Ореста, Петипа—Париса, Варламовъ—Менелая, Давыдовъ—Калхаса и т. п. Кто изъ теперешнихъ театраловъ можетъ вообразить М. И. Писарева въ роли Агамемнона, а между тѣмъ это было; артисты не брезгали опереттой, не смотрѣли съ высока на участіе въ ней, а серьезно относились къ опереточнымъ ролямъ, какъ и къ драмѣ; вотъ почему участіе въ опереточныхъ спектакляхъ не только не мѣшало развитію артистическихъ дарованій, а приносило свою долю пользы, пріучая актера свободно держаться на сценѣ, соблюдая чувство мѣры, чего, къ сожалѣнію, нельзя сказать о современныхъ опереточныхъ артистахъ.

Въ настоящемъ очеркѣ я хочу дать краткій обзоръ появленія, развитія и упадка оперетты на Александринской сценѣ. Для моей задачи я

пользовался отчасти хроникой театра Вольфа, а больше всего своими личными воспоминаніями.

Александринскій театръ началъ не съ французской, а съ нѣмецкой оперетты Зуппе «Десять невѣстъ и ни одного жениха», которая была поставлена въ сезонъ 1864—1865 гг. при слѣдующемъ распредѣленіи ролей: Шенганъ—Яблочкинъ, Парисъ—Озеровъ, невѣсты—Лелева, Прокофьева, Струйская I и др.; успѣхъ былъ изъ ряда вонъ выходящій; каждая арія, въ особенности танецъ съ барабаномъ, въ которомъ впослѣдствіи отличалась В. Лядова, повторялась, и въ теченіе одного сезона пьеса прошла 59 разъ. Ободренные такимъ небываломъ успѣхомъ, артисты на слѣдующій сезонъ приготовили «Орфея въ аду», при чемъ Юпитера игралъ Яблочкинъ, Эвридику — Загородникова, Купидона — Лелева, Общественное Мнѣніе — В. Стрѣльская и пр. Вторая проба увѣнчалась также полнымъ успѣхомъ. Куплеты Петровскаго «Когда я былъ Аркадскимъ Принцемъ» (въ Москвѣ ихъ пѣлъ знаменитый П. М. Садовскій) распѣвались вездѣ и публика ломилась на представленія «Орфея».

Въ 1867 году былъ приглашенъ И. Монаховъ, который исполнилъ съ большимъ успѣхомъ въ бенефисъ Нильскаго роль Шпигельберга въ «Разбойникахъ» Шиллера и въ тотъ же вечеръ произвелъ фуроръ въ роли музыканта Канифаса въ опереттѣ «Званый вечеръ съ итальянцами», данной для заключенія спектакля. Кромѣ Монахова въ ней участвовали еще Марковецкій, Озеровъ и Лелева; такимъ образомъ, понемногу оперетта вошла въ репертуаръ Александринскаго театра наравнѣ съ комедіей и драмой.

Въ 1867 году была поставлена «Прекрасная Елена» и успѣхъ ея превзошелъ всѣ предыдущія постановки; роли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Елена—В. Лядова, незадолго до этого покинувшая балетъ, Парисъ—Сазоновъ, Менелай—Марковецкій, Ахиллъ—Монаховъ, Агамемнонъ—Васильевъ I, Калхасъ—Озеровъ, Аяксы—Алексѣевъ и Стрекаловъ, Орестъ—Лелева и кузнецъ—Бродниковъ.

Въ этомъ исполненіи русская труппа взяла верхъ надъ французскою Михайловскаго театра, гдѣ роль Елены исполняла красавица Деверія, а

Париса извѣстный въ настоящее время драматическій артистъ Дьедоне. Лядова произвела фуроръ благороднымъ изящнымъ исполненіемъ Елены. Она вырвала некрасивые зубы и замѣнила искусственными — жертва искусству, на которую рѣдко кто рѣшится. Прекрасная Елена выдержала безчисленное количество представленій; куплеты царей, судъ Париса и «кувыркомъ» распѣвались повсюду, а фотографъ Бергамаско нажилъ большія деньги на продажѣ карточекъ артистовъ въ костюмахъ изъ «Прекрасной Елены». Особенно много расходилась сцена возвращенія Менелая, которая, кажется, одно время была изъята изъ продажи. Было это въ тѣ наивныя времена, когда разрѣзъ въ пеплумѣ Елены считался верхомъ безнравственности; о «костюмахъ» Дунканъ, Дейсмондъ и имъ подобныхъ не имѣли понятія. Впослѣдствіи «Прекрасная Елена» шла съ измѣненными составами исполнителей: Елену изображали—симпатичная Кронбергъ и красавица Чернявская, Париса—Леоновъ, Журинъ, Арди и Петипа, Менелая—Варламовъ, Агаменона—Константиновъ и пр., только Озеровъ и Бродниковъ до послѣднихъ спектаклей остались на своихъ мѣстахъ. Въ 1870 году съ тѣми же исполнителями и неизмѣннымъ выдающимся успѣхомъ были поставлены «Птички Пѣвчія» (Перикола).

В. Лядова въ роли уличной пѣвицы затмила французскую знаменитость Шнейдеръ; чтеніе письма трогало до слезъ, а сцена опьяненія была проведена артисткой благородно и безъ малѣйшей утрировки. Прекрасно исполняли роли губернатора и Пикилло—Монаховъ и Сазоновъ, а въ роляхъ сестрицъ—содержательницъ кабачка—выступили В. Стрѣльская, Лелева и Прокофьева; если прибавить, что Озеровъ и Марковецкій были прекомичны въ роляхъ полицейскаго и Панателлы, то неудивительно, что ансамбль по веселости исполненія не оставлялъ желать лучшаго. Впослѣдствіи Монаховъ исполнялъ роль Пикилло, а Константиновъ—губернатора. Слѣдующая оперетта по постановкѣ былъ «Фаустъ на изнанку» съ тѣми же исполнителями: Лядова — Маргарита, Лелева—Мефистофель, Сазоновъ — Фаустъ, Монаховъ—Валентинъ. Какъ то Монаховъ въ сценѣ смерти изобразилъ въ карикатурѣ смерть Сусанина въ исполненіи О. Петрова, вслѣдствіе чего въ

одномъ изъ листковъ появилась статья, полная брани по адресу артиста; близорукій репортеръ не понялъ шутки и обидѣлся за Сусанина.

Въ столицѣ, какъ и въ провинціи участіе въ опереткахъ не вліяло вредно на дарованія артистовъ и не мѣшало имъ заниматься серьезнымъ репертуаромъ, такъ, напримѣръ, не мѣшало оно прекрасному Ахиллу и Губернатору—Монахову быть незамѣнимымъ до настоящаго времени Хлестаковымъ и Молчалинымъ, а Парису и Пикилло—Сазонову отличаться въ репертуарѣ Островскаго и Потѣхина; наконецъ, достаточно вспомнить великолѣпную Дорину въ «Тартюфѣ» и Лизу въ «Горе отъ ума» В. В. Стрѣльскую, которой также участіе въ опереткахъ нисколько не мѣшало съ честью нести серьезный репертуаръ и впослѣдствіи быть незамѣнимой въ бытовыхъ роляхъ.

Въ промежуткахъ между постановками большихъ опереттъ ставились для заключенія спектаклей одноактныя, въ родѣ: «Передъ свадьбой», «Красное яблочко», «Волшебная пѣсенка» и др.

Поставленный съ Лядовой, Яблочкиной II, Марковецкимъ, Монаховымъ и Сазоновымъ «Чайный цвѣтокъ» Лекока имѣлъ уже успѣхъ менѣе громкій, чѣмъ первыя оперетты, какъ при первоначальной постановкѣ, такъ и впослѣдствіи, когда эта оперетта была возобновлена съ Чернявской, Абариновой, Варламовымъ и Петипа. Съ большимъ успѣхомъ была сыграна оперетта, передѣланная изъ французскаго водевиля «Всѣ мы жаждемъ любви» съ обычными исполнителями. Значительно меньшій успѣхъ имѣла постановка «Разбойниковъ» Оффенбаха. Роль дочери разбойника исполняла вновь приглашенная Кольцова. Теноровую партію Фальсакапа исполнялъ сначала Монаховъ, а потомъ басъ русской оперы Саріотти, Кассира—Сазоновъ и др.

Чувствительный ударъ былъ нанесенъ Александринской опереттѣ смертью В. Лядовой, скончавшейся послѣ неудачной операціи; похороны ея были очень торжественны—несмѣтная толпа провожала гробъ любимой артистки, который до могилы на Смоленскомъ кладбищѣ несли на рукахъ ея почитатели. По подпискѣ были собраны деньги на памятникъ и таковой высѣченъ изъ бѣлаго мрамора съ барельефомъ артистки въ роли Елены.

Для замѣны Лядовой была переведена изъ Москвы Кронебергъ, съ успѣхомъ выступившая въ Периколлѣ; въ 1872 году дебютировали въ той же опереттѣ Арди и провинціальная оперная пѣвица Абаринова, оба дебютанта были приняты на Александринскую сцену. Въ «Прекрасной Еленѣ» въ роляхъ Елены и Париса выступили для дебюта Чернявская и Леоновъ-Шарпантье и также были зачислены въ составъ Александринской труппы. Если принять во вниманіе, что главнымъ режиссеромъ на Александринской сценѣ былъ талантливый и неравнодушный къ опереттѣ Яблочкинъ, капельмейстерами прекрасные музыканты Кламротъ и Рыбасовъ, а переводчиками либретто — В. Крыловъ и Курочкинъ, то вполнѣ естественно, что поставленныя съ новыми силами: «Прекрасная Галатея» (Монаховъ, Арди, Кронебергъ, Чернявская и Абаринова); «Рыцарь безъ страха и упрека» (Чернявская, Петипа, Озеровъ, Марковецкій), «Островъ Тюлипатанъ» (Абаринова, Семенова, Марковецкій и Арди) прошли опять съ выдающимся успѣхомъ.

Въ одинъ изъ бенефисовъ, если не ошибаюсь, Абариновой, была поставлена мелодичная оперетта Лекока «Зеленый Островъ» съ Абариновой, Чернявской, Монаховымъ, Сазоновымъ, Арди и Озеровымъ въ главныхъ роляхъ. Трудно не видѣвшему представить себѣ, до чего были комичны Монаховъ и Арди въ сценѣ, гдѣ они изображаютъ мать и дочь, доставшихся въ жены губернатору Зеленаго Острова (Озеровъ) и его секретарю (Сазоновъ). Абаринова прекрасно исполняла знаменитый вальсъ, а Лелева была удивительно граціозна въ шотландскомъ танцѣ. Публика отъ души смѣялась и, несмотря на рискованный сюжетъ, пьеса была исполнена съ тѣмъ чувствомъ мѣры, съ какимъ могутъ относиться къ сценѣ артисты, уважающіе себя и свое дѣло. На одной изъ репетицій этой оперетты, Рыбасовъ никакъ не могъ добиться стройнаго исполненія и выведенный изъ терпѣнія, заявилъ, что такъ фальшивить можно только нарочно и онъ отказывается отъ дальнѣйшихъ репетицій; тогда Монаховъ, прекрасно владѣвшій стихомъ, произнесъ слѣдующій экспромтъ:

Подъ жезлъ волшебный твой, пѣвцовъ изображая,
Хоть и поемъ подчасъ мы въ тонъ не попадая,

Но вѣрь, нашъ милый другъ, что не фальшивымъ [illegible]
Мы любимъ всѣ тебя сердечнымъ униссономъ.

Артисты зааплодировали, Рыбасовъ успокоился, репетиція пошла св[illegible] порядкомъ и спектакль прошелъ на славу.

Весной 1873 года въ бенефисъ Алексѣева была поставлена «Парижская жизнь» Оффенбаха, уже безъ участія Монахова, который, играя с[illegible] успѣхомъ въ комедіи, сталъ рѣже и рѣже появляться въ оперетте. Въ «Парижской жизни» роли были распредѣлены между Сазоновымъ, Озеровымъ, Марковецкимъ, Абариновой, Кронебергъ и Чернявской.

Въ 1874 году въ бенефисъ режиссера Яблочкина была поставлена оперетта Зуппе «Легкая кавалерія», съ участіемъ Монахова въ роли Януса (послѣдняя роль Монахова въ опереттѣ), остальныя роли были поручены лучшимъ силамъ оперетты: Абариновой, Чернявской, Озерову и др., но успѣхъ былъ средній и оперетта выдержала лишь незначительное число представленій.

Послѣдней постановкой можно считать представленіе «Дочери рынка» въ бенефисъ Абариновой съ бенефиціанткою въ роли Клереты, Чернявской — Ланжъ, Озеровъ — Лариводьеръ, Сазоновъ — Питу, Арди — Тренитъ. Въ этомъ составѣ пьеса прошла всего одинъ разъ, такъ какъ Абаринова, поссорившись на сценѣ съ Чернявской, покинула Александринскую сцену и перешла въ Маріинскій театръ въ составъ оперныхъ артистовъ: Чернявская отъ роли Ланжъ отказалась, а Сазоновъ окончательно покинулъ оперетту по причинѣ лично мнѣ переданной покойнымъ артистомъ. На одной изъ репетицій «Дочери рынка» у него заболѣло горло и пользовавшій его профессоръ Рейеръ, строго запретилъ ему пѣть, вслѣдствіе чего Сазоновъ послалъ въ дирекцію отказъ отъ роли.

Совершенно неожиданно на квартиру къ артисту, явилось одно весьма вліятельное лицо и въ личное одолженіе просило не разстраивать бенефиса. Артистъ сообщилъ объ этомъ Рейеру и спросилъ, нѣтъ-ли возможности привести въ порядокъ горло хоть на одинъ спектакль. Рейеръ отвѣтилъ, что сдѣлать это возможно съ рискомъ потерять [illegible]

«ХРАМЪ ДРУЖБЫ» ИЛИ «КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛЪ» ВЪ ЦАРСКОМЪ СЕЛѢ
КОНЦЕРТНОЕ ЗАЛО.

Но вѣрь, нашъ милый другъ, что не фальшивымъ тономъ,
Мы любимъ всѣ тебя сердечнымъ униссономъ.

Артисты зааплодировали, Рыбасовъ успокоился, репетиція пошла своимъ порядкомъ и спектакль прошелъ на славу.

Весной 1873 года въ бенефисъ Алексѣева была поставлена «Парижская жизнь» Оффенбаха, уже безъ участія Монахова, который, играя съ успѣхомъ въ комедіи, сталъ рѣже и рѣже появляться въ опереттѣ. Въ «Парижской жизни» роли были распредѣлены между Сазоновымъ, Озеровымъ, Марковецкимъ, Абариновой, Кронебергъ и Чернявской.

Въ 1874 году въ бенефисъ режиссера Яблочкина была поставлена оперетта Зуппе «Легкая кавалерія», съ участіемъ Монахова въ роли Януса (послѣдняя роль Монахова въ опереттѣ), остальныя роли были поручены лучшимъ силамъ оперетты: Абариновой, Чернявской, Озерову и др., но успѣхъ былъ средній и оперетта выдержала лишь незначительное число представленій.

Послѣдней постановкой можно считать представленіе «Дочери рынка» въ бенефисъ Абариновой съ бенефиціанткою въ роли Клереты, Чернявской — Ланжъ, Озеровъ — Лариводьеръ, Сазоновъ—Питу, Арди—Треницъ. Въ этомъ составѣ пьеса прошла всего одинъ разъ, такъ какъ Абаринова, поссорившись на сценѣ съ Чернявской, покинула Александринскую сцену и перешла въ Маріинскій театръ въ составъ оперныхъ артистовъ; Чернявская отъ роли Ланжъ отказалась, а Сазоновъ окончательно покинулъ оперетту по причинѣ лично мнѣ переданной покойнымъ артистомъ. На одной изъ репетицій «Дочери рынка» у него заболѣло горло и пользовавшій его профессоръ Рейеръ, строго запретилъ ему пѣть, вслѣдствіе чего Сазоновъ послалъ въ дирекцію отказъ отъ роли.

Совершенно неожиданно на квартиру къ артисту, явилось одно весьма вліятельное лицо и въ личное одолженіе просило не разстраивать бенефиса. Артистъ сообщилъ объ этомъ Рейеру и спросилъ, нѣтъ-ли возможности привести въ порядокъ горло хоть на одинъ спектакль, на что Рейеръ отвѣтилъ, что сдѣлать это возможно съ рискомъ потерять голосъ для пѣнія

навсегда.—А разговоривать я смогу? спросилъ Сазоновъ.—Да, въ этомъ отношеніи опасности нѣтъ никакой, отвѣтилъ Рейеръ.—Въ такомъ случаѣ дѣйствуйте; все равно я больше пѣть не буду, былъ отвѣтъ артиста.

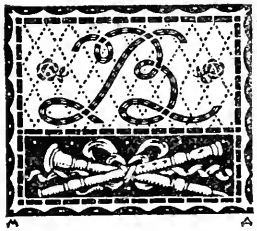
Горло было подлечено, спектакль состоялся и Сазоновъ въ послѣдній разъ въ жизни выступилъ въ опереттѣ. Впослѣдствіи «Дочь рынка» была возобновлена съ Кронебергъ въ роли Клереты, невозможной Нелюбовой въ роли Ланжъ и замѣчательно изящнымъ Питу—Петипа.

Весной 1874 года въ «Парижской жизни» и въ «Рыцарѣ безъ страха и упрека» дебютировала провинціальная знаменитость Корбіель, изящная артистка съ чисто французскимъ шикомъ, но принята на сцену не была. Попробовали одинъ разъ въ бенефисъ Алексѣева поставить третій актъ «Периколлы» (Тюрьма) съ Чернявской въ роли Периколлы, но успѣха не было; приготовленная корзина цвѣтовъ осталась въ оркестрѣ не поданной и постановка ограничилась однимъ спектаклемъ.

О дальнѣйшемъ существованіи оперетты на Александринской сценѣ многаго сказать не приходится: Варламовъ, Петипа и Константиновъ замѣнили прежнихъ исполнителей, новыя оперетты не ставились, а въ бенефисъ больного артиста Пронскаго былъ возобновленъ «Орфей въ Аду» съ Кронбергъ—Евридикой, Варламовымъ—Юпитеръ, Петипа—Орфеемъ и пр., но успѣхъ былъ средній. Не много времени спустя Чернявская, не сойдясь въ условіяхъ, вышла въ отставку; Кронебергъ тоже покинула сцену и оперетта, оставшись безъ примадонъ и въ достаточной степени пріѣвшаяся публикѣ, умерла естественной смертью.

ПЕРВЫЕ КОМПОЗИТОРСКІЕ ШАГИ Ц. А. КЮИ.

(Письмо къ редактору).



Вы мнѣ предложили разсказать читателямъ «*Ежегодника*» о моихъ первыхъ композиторскихъ шагахъ до постановки моей первой оперы включительно. Принимаю охотно ваше предложеніе и буду искренно радъ, если мой разсказъ представитъ хоть какой либо интересъ. Но тутъ-же оговорю, что многіе эпизоды, быть можетъ, даже самые интересные, уже успѣли исчезнуть изъ моей памяти, которая никогда не была блестящей. Придется ихъ пропустить во избѣжаніе неточностей. Все же, что помню прочно, повѣдаю охотно.

Шести, семи лѣтъ меня уже влекло къ музыкѣ. Когда мимо оконъ нашей квартиры проходили солдаты подъ звуки марша, то я старался однимъ пальцемъ воспроизвести на фортепіано тему марша, что мнѣ подъ часъ и удавалось. Въ десятилѣтнемъ возрастѣ я началъ учиться играть на фортепіано подъ руководствомъ моей старшей сестры, а потомъ двухъ преподавателей. Быть можетъ, у меня и были піанистическія способности, но такъ какъ мои учителя оказались плохими педагогами (это было въ Вильнѣ, въ 1847 г.), то я достигъ лишь весьма посредственнаго результата. Не давали мнѣ методическихъ упражненій, а давали пьесы, большею частью технически слишкомъ трудныя для меня (это тоже самое, что давать пѣть аріи безъ постановки голоса). Впрочемъ, послѣдній мой учитель Діо, недурной скрипачъ, нерѣдко игралъ со мною разныя фантазіи на оперныя темы Беріо и ему подобныхъ, что развивало у меня ритмичность исполненія, а отчасти и музыкальность. Съ самыхъ юныхъ лѣтъ я увлекался Шопеномъ и особенно его мазурками. Въ то время дешевыя изданія не существовали, средства моихъ родителей были весьма ограничены (мой

отецъ былъ учителемъ французскаго языка въ Виленской гимназіи), и вотъ я, собственноручно, переписалъ всѣ мазурки Шопена, да еще не на нотной, а на обыкновенной бумагѣ, мною же разлинованной.

Однажды отецъ мнѣ подарилъ оперу Беллини *La Straniera* въ фортепіанномъ переложеніи безъ пѣнія. Проигралъ я ее, пришелъ въ восторгъ и рѣшилъ, что это лучшая опера въ мірѣ (оно и не мудрено, такъ какъ она была *единственная*, съ которой я познакомился). Потомъ, когда мнѣ подарили «*Норму*», или «*Лючію*»,—не помню,—та стала лучшей оперой въ мірѣ, а «*Страніера*» отошла на задній планъ. Затѣмъ я сильно увлекался «*Галькой*» во время моихъ занятій съ Монюшкой; затѣмъ я былъ пораженъ «*Гугенотами*» (по тогдашней афишѣ «*Гвельфами* и *Гиббелинами*»), когда я ихъ услышалъ въ Петербургѣ, да еще въ исполненіи такихъ артистовъ, какъ Гризи, Маріо, Формэзъ! Затѣмъ «*Пророкомъ*» (*Іоаннъ Лейденскій* по афишѣ), «*Русланомъ*» и т. д. въ постепенной градаціи хорошей музыки.

Сочинять я началъ съ 14-тилѣтняго возраста. Первая пьеска, мною написанная, была минорная мазурка. А написалъ я ее по слѣдующему поводу. У моего отца была казенная квартира. Рядомъ съ нами жилъ учитель исторіи Фокъ. Онъ скончался. Подъ вліяніемъ его смерти, когда его трупъ покоился черезъ стѣну отъ насъ, я и написалъ эту мазурку G-mol, наивное подражаніе Шопену. Вслѣдъ за тѣмъ я сталъ писать ноктюрны, мазурки, много пѣсенъ, «*Увертюру* или *нѣчто въ этомъ родѣ*», *Allegro pour la fête de papa*, разумѣется Rêverie, Romance sans paroles и т. п. Эти зачатки творчества настолько заинтересовали моего учителя Діо, что онъ ихъ показалъ Станиславу Монюшкѣ, который, въ свою очередь, настолько ими заинтересовался, что предложилъ заниматься со мною теоріей безвозмездно (я уже указывалъ на то, что матеріальныя средства моихъ родителей были весьма ограничены, а уроки Монюшки оплачивались довольно дорого). Можно себѣ представить мой восторгъ: вѣдь Монюшко съ его композиторскимъ ореоломъ былъ богомъ въ виленскомъ музыкальномъ мірѣ. Съ трепетомъ я подходилъ къ дверямъ его квартиры и цѣлыми мину-

тами не рѣшался дернуть за ручку звонка. Но такъ какъ у него нерѣдко бывалъ народъ, мѣшавшій нашимъ занятіямъ, то впослѣдствіи онъ сталъ приходить къ намъ. Кромѣ теоретическихъ занятій и рѣшенія задачъ по генералъ-басу, гармонизаціи хораловъ, контрапункту, ко всякому уроку я долженъ былъ написать или романсъ, или какую фортепіанную пьеску, (помню, что когда пріѣхалъ въ Вильну Шульгофъ, то Монюшко взялъ меня съ собою въ его концертъ и тутъ же приказалъ мнѣ написать что нибудь à la Schulhoff, въ стилѣ его пьесокъ, для своего времени свѣжихъ и оригинальныхъ). Изготовляя такія пьески (онѣ у меня всѣ сохранились), я съ волненіемъ ожидалъ его прихода: что-то онъ скажетъ? Онъ приходилъ, садился съ сигарой (хорошей) во рту къ фортепіано и начиналъ разбирать, наигрывать, а то и напѣвать написанное мною. Невозможно передать словами восторгъ 15-ти лѣтняго мальчика, слушающаго свое произведеніе въ чужомъ исполненіи, а тутъ еще въ исполненіи Монюшки. Это были минуты, уже болѣе не повторившіяся въ моей жизни. Огромное впечатлѣніе производило впослѣдствіи первое исполненіе на репетиціи хора или оркестра, но тогда я былъ уже много старше и впечатлѣніе не было такимъ жгучимъ, такимъ захватывающимъ. Подобныя практическія занятія считаю весьма полезными, онѣ даютъ поводъ ко многимъ весьма цѣннымъ замѣчаніямъ.

Къ сожалѣнію, мои занятія съ Монюшкой продолжались не долго, не свыше 7 мѣсяцевъ, и я успѣлъ дойти только до канона. Мнѣ пришлось уѣхать въ Петербургъ для того, чтобы приготовиться и поступить въ Главное (нынѣ Николаевское) Инженерное училище. Всегда буду свято чтить память этого великолѣпнаго музыканта, весьма талантливаго композитора [1]) и на рѣдкость сердечнаго и отзывчиваго человѣка.

Въ Инженерномъ училищѣ я пробылъ четыре года (тогда оно было четырехкласное). Эти годы были для музыки почти совершенно потеряны.

[1]) Его многочисленные романсы, литаніи и особенно опера «*Галька*» еще на долго будутъ симпатичны вслѣдствіе задушевности ихъ музыки, искренности чувства, изящной и вмѣстѣ съ тѣмъ простой и ясной фактурѣ и заманчиваго народнаго колорита.

Было у насъ въ училищѣ фортепіано, но на него было много претендентовъ и всегда тамъ толпились кондуктора (такъ тогда называли нынѣшнихъ юнкеровъ). Заниматься серьезно, а тѣмъ паче сочинять было невозможно, писать же безъ фортепіано я никогда не былъ въ состояніи. Только по воскресеніямъ, въ отпуску у моихъ братьевъ, мнѣ изрѣдка случалось накропать что нибудь. Да вотъ еще за эти четыре года я много посѣщалъ Итальянскую оперу (уплачивая по четвертаку за билетъ въ амфитеатръ), которая тогда была въ полномъ расцвѣтѣ. Тутъ я оцѣнилъ и усвоилъ себѣ всю прелесть плавной красивой мелодіи и плавнаго красиваго пѣнія.

Впрочемъ, въ училищѣ, музыка, при всемъ ея скромномъ проявленіи, принесла мнѣ не мало пользы. Въ то время, *давно* уже прошедшее, старшіе классы властвовали и потѣшались надъ вновь поступившими новичками, отнимали у нихъ время, оскорбляли самолюбіе, заставляли переписывать свои тетради, бѣгать по ихъ порученіямъ, забавлять, паясничать и т. п. Всего этого удалось мнѣ избѣгнуть, потѣшая ихъ по вечерамъ своей музыкой, акомпанируя поющимъ и т. д.

Въ 1855 г. я былъ произведенъ въ офицеры и перешелъ въ офицерскіе классы (нынѣ Адамскіе), а вмѣстѣ съ тѣмъ перешелъ съ интерната на частную квартиру. Тутъ мнѣ стало много свободнѣе заниматься музыкой и особенный импульсъ этимъ занятіямъ придало мое знакомство съ Миліемъ Алексѣевичемъ Балакиревымъ. Случай меня съ нимъ свелъ на одномъ изъ квартетныхъ вечеровъ у тогдашняго инспектора университета Фицтума-фонъ-Экстедтъ, страстнаго любителя камерной музыки и недурнаго альтиста [1]). Мы съ нимъ разговорились, онъ мнѣ разсказывалъ про Глинку, котораго я совсѣмъ не зналъ, я про Монюшку, котораго онъ не зналъ, мы скоро дружески сошлись и въ теченіе двухъ, трехъ лѣтъ ви-

[1]) На его вечерахъ принимали постоянное участіе скрипачъ Пиккель, віолончелистъ и дирижеръ К. Шубертъ (оба превосходнѣйшіе артисты), Вейкманъ, Дробишъ, Кологривовъ, одинъ изъ основателей Русскаго (нынѣ Императорскаго) Музыкальнаго Общества и другіе. По временамъ бывалъ и А. Рубинштейнъ.

дѣлись почти ежедневно. Вскорѣ къ намъ примкнули Мусоргскій, Корсаковъ, Бородинъ, составился тѣсный, сплоченный кружокъ молодыхъ композиторовъ, и такъ какъ негдѣ тогда было учиться (консерваторіи не существовало), то началось наше *самообразованіе*. Оно заключалось въ томъ, что мы переиграли все, написанное самыми крупными композиторами и всякое произведеніе подвергали всесторонней критикѣ и разбору его технической и творческой стороны. Мы были юны, а наши сужденія рѣзки. Весьма непочтительно мы относились къ Моцарту и Мендельсону, противупоставляя послѣднему Шумана, всѣми тогда игнорируемаго. Сильно увлекались Листомъ и Берліозомъ. Боготворили Шопена и Глинку. Шли горячіе дебаты (во время которыхъ мы выпивали по 4, по 5 стакановъ чаю съ вареньемъ), толковали о музыкальныхъ формахъ, о програмной музыкѣ, о вокальной музыкѣ, и особенно объ оперныхъ формахъ. Мы признавали равноправіе музыки съ текстомъ. Мы находили, что музыкальныя формы должны соотвѣтствовать поэтическимъ формамъ и не должны ихъ искажать, а поэтому повторенія словъ, стиховъ, а тѣмъ болѣе вставки—недопустимы. Музыка есть звуковое платье, которое должно придавать еще большую рельефность пластическимъ формамъ поэтическаго произведенія. Оперныя формы самыя свободныя и разнообразныя, начиная съ речитатива, чаще всего мелодическаго, и пѣсни съ повторяющимися строфами, и кончая нумерами съ широкимъ симфоническимъ развитіемъ. Все зависитъ отъ сюжета, планировки либретто и текста либретто. Кромѣ того требовалась *сплошь*, по возможности хорошая музыка. Такимъ образомъ выработались принципы «Новой русской школы», исходящей отъ Глинки (чудная музыка) и Даргомыжскаго (великолѣпные речитативы и декламація). Здѣсь замѣчу, что подобное самообразованіе труднѣе и требуетъ больше времени, чѣмъ систематическое изученіе теоріи, но за то оно свободно отъ схоластическихъ оковъ, а съ этимъ слѣдуетъ считаться.

Главою нашего кружка былъ Балакиревъ: онъ былъ превосходный виртуозъ, изумительно читалъ съ листа, даже партитуры, и превосходилъ всѣхъ насъ своей начитанностью и своими теоретическими познаніями.

Впослѣдствіи каждый изъ насъ пошелъ своей дорогой, но всѣ мы, безъ исключенія, обязаны ему весьма многимъ и въ исторіи развитія музыки въ Россіи онъ займетъ весьма почетное мѣсто.

Къ тому же времени относится мое близкое знакомство съ Даргомыжскимъ, о которомъ я уже сказалъ нѣсколько словъ въ *Ежегодникѣ* [1]). Благодаря Даргомыжскому, въ 1858 г. я впервые увидѣлъ себя въ печати. По его рекомендаціи Бернаръ издалъ три мои романса [2]), разумѣется безъ уплаты гонорара. (За все издаваемое впослѣдствіи я уже получалъ гонораръ, хотя и скромный..) И тутъ я живо припоминаю новое, пріятное ощущеніе вызванное корректурами, запахомъ типографскихъ чернилъ и превращеніемъ рукописи въ печать.

Къ тому-же времени относятся мои два Скерцо и Тарантелла для оркестра. Первое Скерцо, написанное на ноты B, A, B, E, G, соотвѣтствующія буквамъ находящимся въ фамиліи моей невѣсты Bamberg и C. C. (César Cui), было исполнено въ первый разъ 14 Декабря 1859 г. въ четвертомъ «вечерѣ» Русскаго Муз. Общества (тоже въ первый годъ его существованія), подъ управленіемъ А. Рубинштейна. Тутъ опять новыя ощущенія. Репетиціи всегда были мнѣ пріятны: тутъ я спокойно слушалъ и относился критически къ самому себѣ, сознавалъ что мнѣ удалось, и что не удалось. Во время же публичнаго исполненія (каково бы оно ни было удачное, или не удачное), на первыхъ порахъ, я чувствовалъ непреодолимое желаніе провалиться сквозь землю; но со временемъ это чувство замѣнилось значительнымъ спокойствіемъ, иногда даже не безъ веселой улыбки, когда кто либо изъ исполнителей сильно совралъ, но, разумѣется, не до полнаго искаженія пьесы. Но несмотря на эти оркестровыя произведенія, меня всегда больше тянуло къ вокальной музыкѣ и, разумѣется, къ ея самому широкому примѣненію—къ оперѣ.

Въ инженерномъ училищѣ былъ у меня товарищъ, на одинъ, или два класса ниже—точно не припомню,—Викторъ Крыловъ, впослѣдствіи очень

---

[1]) См. вып. III. *Прим. ред.*

[2]) Тайна, «Спи мой другъ молодой» и дуэтъ «Такъ и рвется душа».

М. А. ВЕДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ САШИ.
«ИВАНОВЪ» ЧЕХОВА.

Впослѣдствіи каждый изъ насъ пошелъ своей дорогой, но всѣ мы, безъ исключенія, обязаны ему весьма многимъ и въ исторіи развитія музыки въ Россіи онъ займетъ весьма почетное мѣсто.

Къ тому же времени относится мое близкое знакомство съ Даргомыжскимъ, о которомъ я уже сказалъ нѣсколько словъ въ *Ежегодникѣ* [1]). Благодаря Даргомыжскому [illegible] г. я впервые увидѣлъ себя въ печати. По его рекомендаціи [illegible] три мои романса [2]), разумѣется безъ уплаты гонорара [illegible] впослѣдствіи я уже получалъ гонораръ, хотя [illegible] я живо припоминаю новое, пріятное ощущеніе [illegible] рами, запахомъ типографскихъ чернилъ и превращ[illegible] печать.

[illegible] относятся мои два Скерцо и Тарантелла для [illegible] написанное на ноты B, A, B, E, G, соотвѣтствующія [illegible] фамиліи моей невѣсты Bamberg и C. C. (César Cui), [illegible] первый разъ 14 Декабря 1859 г. въ четвертомъ «вечерѣ» [illegible] Общества (тоже въ первый годъ его существованія), подъ [illegible] Рубинштейна. Тутъ опять новыя ощущенія. Репетиціи [illegible] пріятны: тутъ я спокойно слушалъ и относился критически [illegible] себѣ, сознавалъ что мнѣ удалось, и что не удалось. Во [illegible] исполненія (каково бы оно ни было удачное, или не [illegible] порахъ, я чувствовалъ непреодолимое желаніе про- [illegible] но со временемъ это чувство замѣнилось значи- [illegible] иногда даже не безъ веселой улыбки, когда кто либо [illegible] совралъ, но, разумѣется, не до полнаго искаженія [illegible] на эти оркестровыя произведенія, меня всегда больше [illegible] музыкѣ и, разумѣется, къ ея самому широкому при- [illegible]

[illegible] лицѣ былъ у меня товарищъ, на одинъ, или два [illegible] припомню,—Викторъ Крыловъ, впослѣдствіи очень

[illegible] молодой» и дуэтъ «Такъ и рвется [illegible]

плодовитый и пользовавшійся успѣхомъ драматургъ подъ именемъ Виктора Александрова. Вотъ мы съ нимъ затѣяли, еще на школьной скамьѣ, написать оперу. Онъ мнѣ и написалъ либретто *Кавказскаго Плѣнника*, а я музыку. Это было въ 1858 г. Въ первоначальномъ видѣ опера состояла только изъ двухъ дѣйствій (первое и третье настоящей редакціи). Абубекера совсѣмъ не было. Въ свое время она не была поставлена на сценѣ. Причиной тому было то, что она не занимала цѣлаго спектакля, а также плохая, совсѣмъ неудовлетворительная, инструментовка. Много позже, въ 1881 г., желая видѣть *Плѣнника* на сценѣ, я добавилъ средній актъ, тронулъ слегка существовавшую музыку (преимущественно речитативы), все переинструментовалъ и получилась опера въ томъ видѣ, въ какомъ она теперь дается.

Вслѣдъ за *Плѣнникомъ*, въ 1859 г. я написалъ *Сына Мандарина*, тоже на текстъ В. Крылова. Моя жена пѣла и даже одно время, до замужества, мечтала объ артистической карьерѣ. Она занималась съ Даргомыжскимъ, проходила съ нимъ *Русалку* и нѣкоторые романсы. Тамъ я съ нею и познакомился. Такъ вотъ для нее и былъ написанъ *Сынъ Мандарина* и шелъ домашнимъ спектаклемъ, подъ акомпаниментъ фортепіано, на квартирѣ родителей жены. Крыловъ стряпалъ декораціи, Мусоргскій исполнялъ роль самого Мандарина, я акомпанировалъ. Среди слушателей находились Даргомыжскій, В. В. Стасовъ и др.

Вслѣдъ затѣмъ я принялся за трудъ болѣе серьезный—за *Вильяма Ратклиффа*. Остановился я на этомъ сюжетѣ, потому что мнѣ нравилась его фантастичность, неопредѣленный, но страстный, подверженный роковымъ вліяніямъ, характеръ самаго героя, увлекалъ меня талантъ Гейне и прекрасный переводъ А. Плещеева (красивый стихъ всегда меня прельщалъ и имѣлъ несомнѣнное вліяніе на мою музыку). Текстъ Гейне остался почти безъ измѣненія съ небольшими пропусками и добавленіями, сдѣланными тѣмъ же Крыловымъ ради большаго развитія хоровъ. Несмотря на то, что вообще я работаю скоро и легко, *Ратклиффъ* писался долго—семь лѣтъ! (1861—1868). А причина тому была слѣдующая. Такъ какъ полу-

чаемаго мною жалованья было недостаточно для существованія, то мы съ женой открыли приготовительный пансіонъ для поступающихъ въ Инженерное училище, а въ немъ, за исключеніемъ языковъ, я взялъ на себя преподаваніе всѣхъ предметовъ. И лѣто, съ его каникулами, не было свободно. Напротивъ того, это было самое горячее передъэкзаменное время. Кромѣ того, пришлось пансіонеровъ не только обучать, но и воспитывать. Поэтому все время мы были вмѣстѣ, составляя какъ бы одну семью, вмѣстѣ обѣдали, жили на дачѣ, гуляли, катались на лодкѣ и т. д. Понятно, что при такихъ условіяхъ я могъ писать только урывками и писалъ я не подъ рядъ, не по порядку отъ первой до послѣдней сцены, а отдѣльными сценами, изъ разныхъ актовъ, которыми въ данную минуту я больше интересовался. Какъ бы то ни было, *Ратклиффъ* былъ конченъ, представленъ въ театральную дирекцію и 14-го февраля 1869 г. состоялось его первое представленіе. До сихъ поръ съ чувствомъ глубокой признательности вспоминаю о тогдашнихъ моихъ исполнителяхъ: Платоновой—талантливой и изящной Маріи; Леоновой—мрачной и зловѣщей Маргаретѣ; Мельниковѣ (Ратклиффъ), молодомъ, тогда начинающемъ артистѣ; Васильевѣ I-мъ (Макъ-Грегоръ); Никольскомъ (Дугласъ), съ ихъ могучими голосами; Булаховѣ (Леслей), Саріотти (Робинъ), типичныхъ въ ихъ полукомическихъ роляхъ. Но особенно глубока моя сердечная признательность Э. Ф. Направнику, который разучилъ и провелъ эту трудную (для тогдашняго времени) оперу съ рѣдкимъ умѣніемъ, талантомъ и добросовѣстностью. При чемъ замѣчу, что въ то время Эдуардъ Францевичъ былъ тоже почти дебютантомъ. Незадолго передъ этимъ онъ поставилъ своихъ *Нижегородцевъ*, а *Ратклиффъ* былъ второй оперой, поставленной имъ *самостоятельно*. И этихъ двухъ опытовъ было достаточно, чтобы въ немъ обнаружился великолѣпный музыкантъ и талантливый капельмейстеръ, властно распоряжавшійся оркестровыми силами.

Ратклиффъ успѣха не имѣлъ. Заключалась ли причина этой неудачи въ свойствахъ музыки *Ратклиффа*, объ этомъ судить не мнѣ, но укажу на нѣкоторыя причины, имѣвшія несомнѣнное вліяніе на эту неудачу.

Съ 1864 г. я началъ заниматься музыкальной критикой [1]). Цѣль моя заключалась въ пропагандѣ нашихъ идей и поддержкѣ композиторовъ Новой Русской Школы, которыхъ музыку я высоко цѣнилъ и цѣню. И когда, много лѣтъ спустя, цѣль моя была достигнута и мои товарищи по искусству были всѣми признаны и стали пользоваться всесвѣтной извѣстностью, я сложилъ перо съ чувствомъ полнаго удовлетворенія. А начало было трудно. Какіе-то откуда-то взявшіеся офицеры, съ придачей химика [2]), вздумали выступать въ роли серьезныхъ композиторовъ, въ роли музыкальнаго критика, возставать противъ освященныхъ временемъ законовъ рутины, непочтительно отзываться объ авторитетахъ и т. п. Все это вызвало враждебное отношеніе публики къ намъ и особенно ко мнѣ, какъ глашатаю, а со стороны критики озлобленное отношеніе, которое съ моихъ критическихъ плечъ было перенесено и на композиторскія. Съ особенной энергіей я тогда ратовалъ противъ итальянской оперы въ пользу русской, а италіаномановъ тогда у насъ было много. Ихъ желаніе возмездія дошло до того, что въ день перваго представленія *Ратклиффа* они взяли ложу рядомъ съ директорской, и когда я въ нее выходилъ раскланиваться на вызовы (у насъ не принято, чтобы военный выходилъ для этого на сцену), они мнѣ шикали въ лицо, а я имъ отвѣчалъ поклонами (правда, что я объ этой демонстраціи былъ предупрежденъ, къ ней подготовленъ и впередъ запасся хладнокровіемъ).

Другой причиной провала *Ратклиффа* могла быть новизна его формы. Въ немъ я старался осуществить наши оперные идеалы; онъ первымъ выступилъ въ борьбу за нихъ (*Каменный Гость*, *Псковитянка*, *Борисъ Годуновъ* явились послѣ). Въ немъ слушатели нашли вмѣсто обычнымъ арій, состоящихъ изъ обязательнаго andante и allegro,—разсказы, написанные въ совершенно свободной формѣ, нашли хоръ съ небольшимъ симфониче-

[1]) Первый мой фельетонъ, озаглавленный «Клара Шуманъ въ Петербургѣ», появился 8 марта 1864 г. въ «С. Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» подъ редакціей В. И. Корша.

[2]) Корсаковъ—морякъ, Мусоргскій—преображенецъ, я—военный инженеръ, Бородинъ—химикъ.

скимъ развитіемъ, нашли лейтмотивъ самого Ратклиффа, развивающійся и измѣняющійся въ зависимости отъ сценическаго положенія и настроенія, а о Вагнеровскихъ тенденціяхъ мы въ то время не имѣли почти никакого понятія.

Какъ бы то ни было, послѣ семи представленій *Ратклиффъ* былъ снятъ съ репертуара. Будетъ ли онъ когда въ него включенъ опять, не мнѣ это знать.

Вотъ, многоуважаемый Николай Васильевичъ, ваше желаніе и исполнено, мой разсказъ оконченъ. Повторяю, что буду искренно радъ, если онъ представитъ для вашихъ читателей какой-либо интересъ. Добавлю еще только, что паденіе *Ратклиффа* меня не обезкуражило, такъ же какъ не заставляетъ падать духомъ и моя непопулярность. Я отношусь спокойно къ судьбѣ своихъ произведеній, находя главное удовлетвореніе въ ихъ созданіи. Такъ и теперь, я не знаю, какая судьба ожидаетъ мою *Дочку* (въ сущности, Капитанскую), но работая надъ ней, я провелъ два года весьма пріятнымъ образомъ.

2 ноября 1909 г.

КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОНЪ НА РУСИ.

Н. И. ПРИВАЛОВА.

Звонъ мѣдный несется, гудитъ надъ Москвой!
Царь въ смирной одеждѣ трезвонитъ:
Зоветъ-ли обратно онъ прежній покой,
Иль совѣсть навѣки хоронитъ?
Но часто и мѣрно онъ въ колоколъ бьетъ,
И звону внимаетъ московскій народъ,
И молится, полный боязни,
Чтобъ день миновался безъ казни!

А. Толстой.

ИСКУССТВО колокольнаго звона на Руси глубоко національно; будучи связанъ неразрывно съ православною вѣрою, колокольный звонъ является у насъ мощнымъ рычагомъ церковнаго благолѣпія. Надо быть въ Москвѣ на Воробьевыхъ горахъ во время праздничнаго благовѣста, или еще лучше, въ Пасхальную ночь, когда ударятъ всѣ «сорокъ-сороковъ» церквей для того, чтобы почувствовать все величіе нашего русскаго богослуженія. Это цѣлая симфонія или своеобразный гимнъ народа, — колоссальная Эолова арфа, дающая въ переливѣ грандіозныхъ звуковъ мощные гармоническіе вздохи православной души!

Недаромъ на иностранцевъ, посѣщавшихъ въ XVII столѣтіи старую Москву, звонъ колоколовъ ея златоглавыхъ храмовъ наводилъ какую то внутреннюю дрожь и производилъ глубокое впечатлѣніе: объ этомъ свидѣтельствуетъ, напримѣръ, Бернгардъ Таннеръ, издавшій въ 1698 г. на латинскомъ языкѣ описаніе путешествія польскаго посольства въ русскую столицу въ 1698 г. (рус. пер. Ивакина, Москва, 1891 г., см. гл. XIII, стр. 58 и далѣе). Тамъ помѣщено, между прочимъ, весьма детальное описаніе церквей и колоколенъ Кремля, къ которому мы еще вернемся въ дальнѣйшемъ изложеніи.

Многіе славные композиторы, отражавшіе въ своихъ произведеніяхъ

народную русскую жизнь, не могли, конечно, оставить безъ вниманія такое національное явленіе, какъ колокольный звонъ, и ввели его эффекты въ слѣдующихъ извѣстныхъ музыкальныхъ сочиненіяхъ: «Жизнь за Царя» М. И. Глинки, «Борисъ Годуновъ» М. П. Мусоргскаго, «Ночь на Лысой горѣ», муз. картина его же, «Князь Игорь» А. П. Бородина; «Au couvent» («Въ монастырѣ»), фортепіанная сюита его же, «Рогнѣда» А. Н. Сѣрова, «Псковитянка» Н. А. Римскаго-Корсакова, его же «Пасхальная увертюра», «Нижегородцы» Э. Ф. Направника, увертюра «1812 годъ» П. И. Чайковскаго, «Кремль», сюита А. К. Глазунова и т. д. и т. д.!

Откуда же пришелъ на Русь колокольный звонъ? Непосредственно, конечно, изъ Византіи, вмѣстѣ съ греческою вѣрою, неизмѣнною принадлежностью обрядовъ которой онъ сдѣлался тамъ уже давно. Тѣмъ не менѣе, первые вѣка христіанства называютъ намъ другіе способы созыванія вѣрующихъ на молитву.

Древнимъ христіанамъ, особенно во время гоненій, нельзя было собираться на молитву иначе, какъ по особому предварительному соглашенію; въ случаяхъ же экстренныхъ по домамъ вѣрующихъ разсылались такъ называемые *лаосинакты*, т. е. особые вѣстники или народособиратели изъ числа низшихъ клириковъ.

Болѣе или менѣе опредѣленные способы созыва на молитву начали вырабатываться уже послѣ того, какъ христіане получили право открыто совершать богослуженіе, т. е. не ранѣе IV вѣка. Такъ, при Константинѣ Великомъ вошли для этого въ употребленіе трубные сигналы,—обычай, долго еще потомъ сохранявшійся въ монастыряхъ Египта и Палестины. Въ другихъ обителяхъ служилъ для этой цѣли молотокъ, которымъ, по свидѣтельству Кассіодора, ударяли въ келью монаха; въ монастыряхъ женскихъ, какъ пишетъ блаженный Іеронимъ, монахинь пробуждали на утреннюю молитву пѣніемъ передъ дверьми каждой изъ нихъ «алилуйя».

Позже въ Византіи вошли во всеобщее и преимущественное употребленіе такъ называемыя *била* или *клёпала*. Хотя и колокола уже были извѣстны въ эту эпоху, но всѣ греческіе писатели относятъ ихъ примѣ-

ненiе спецiально къ церкви западной; въ восточной же церкви исключительно упоминаются *била*.

Такъ, Вальсамонъ въ XII в. пишетъ: «латинянамъ же, нечестиво отдѣлившимся отъ насъ, преданъ другой обычай относительно собиранiя народа въ храмъ: они пользуются однимъ орудiемъ этого рода, именно колоколомъ» (см. у проф. Н. В. Покровскаго: «Доп. къ лекцiямъ по христiанской археологiи» (1900—1902). Спб. 1901, стр. 21 и слѣд.).

Извѣстный русскiй паломникъ — новгородскiй архiепископъ Антонiй— слѣдующимъ образомъ описываетъ, въ качествѣ очевидца, церковныя била грековъ: «а колоколъ не держатъ во св. Софiи, но бильце мало, въ рукѣ держа, клеплютъ на заутрени, а на обѣдни и на вечерни не клеплютъ; а по инымъ церквамъ клеплютъ и на обѣдни и на вечерни, — била же держатъ по ангелову ученiю, а *въ колоколы латины* звонятъ» (см. тамъ же).

Била существовали трехъ родовъ: 1) *било великое*, 2) *било малое* и 3) *агiосидиронъ* или било изъ желѣза (иногда изготовляемое и изъ мѣди).

Первое, т. е. *било великое*, представляло собою доску изъ сухого дерева, длиною отъ 1 до 3 саженъ, которая висѣла на двухъ цѣпяхъ; въ это *великое било* или *великое древо* били только «тяжко», т. е. сильными ударами съ правильными равномѣрными промежутками между ними.

Второе—*малое било*, *малое древо* или, какъ его еще называли, *клёпало*, представляло собою подобiе двухвесельной доски, съ вырѣзкою посерединѣ ея, для того, чтобы держать здѣсь било лѣвою рукою. Оно имѣло различные размѣры, однако не болѣе 3 аршинъ въ длину, лопатки веселъ болѣе толсты къ срединѣ била и постепенно утоняются къ краямъ и концамъ. Въ правую руку брали молоточекъ, которымъ ударяли по инструменту.

Матерiаломъ для деревянныхъ билъ служили преимущественно букъ или кленъ, хорошо высушенные; смотря по длинѣ и толщинѣ била, по мѣстамъ и силѣ удара, получались и разные звуки.

Металлическое било (т. е. *агiосидиронъ*) представляло собою желѣзную или мѣдную полосу, длиною съ сажень и больше, при чемъ она почти

всегда изгибалась въ видѣ дуги. Таково и желѣзное било Псково-Печерскаго монастыря, сохраняющееся тамъ, какъ любопытный остатокъ старины.

Била проникли въ древнюю нашу Русь, но, какъ видно, не получили здѣсь большого распространенія (въ сравненіи съ колоколами), тѣмъ не менѣе, мы находимъ упоминанія о нихъ въ русскихъ лѣтописяхъ и другихъ документахъ главнымъ образомъ XVI и XVII столѣтій; въ настоящее время била иногда еще примѣняются въ глухихъ старовѣрческихъ скитахъ. Вотъ что пишетъ объ этомъ недавно скончавшійся извѣстный нашъ церковный археологъ С. В. Смоленскій въ своей любопытной статьѣ о колокольномъ звонѣ въ «Рус. Муз. Газетѣ», № 9—10, 1908 г.:

«Эти вполнѣ дешевые самобытные инструменты можно до сихъ поръ встрѣтить во множествѣ бѣдныхъ и уединенныхъ скитовъ на нашемъ сѣверѣ. Уцѣлѣли эти била и на Аѳонѣ, и у русскихъ, и у грековъ. Во многихъ монастыряхъ и скитахъ обходятся только билами, совсѣмъ не имѣя колоколовъ. «Мы бѣдны», говорилъ мнѣ одинъ грекъ: «на колокола у насъ денегъ нѣтъ, а доска найдется, и било сумѣемъ сдѣлать сами. Вы, русскіе, богаты, у васъ златоглавая Москва, у васъ даже по деревнямъ бываютъ золоченыя главы, высокія колокольни и вездѣ колокола, а иногда и очень большіе. Все вѣдь это очень дорого!»

— «Съ биломъ то много спокойнѣе»—сказывалъ мнѣ инокъ старообрядецъ: «постучимъ только про себя и довольно съ насъ, а за оградой, даже и въ ближнемъ лѣсу, насъ не слышно; значитъ, не доходна наша молитва и до станового, или до вашего благочиннаго; такъ на это не жалуемся».

Въ нашихъ скитскихъ билахъ выставляется еще, кромѣ звука, и музыкальная форма—«клепаніе». Этихъ клепаній бываетъ передъ каждою службою по три. Промежутки между ними по три, четыре минуты. Очередной пономарь, или параеклисіархъ, производитъ ихъ, обходя кругомъ храма, или проходя внутри двора вдоль зданій. Въ заключеніяхъ каждаго изъ клепаній означается № клепанія, указываемый соотвѣтствующимъ числомъ отдѣльныхъ рѣдкихъ и сильныхъ ударовъ. Музыкально-мелодическая часть, т. е. средняя, обыкновенно состоитъ изъ 16 тактовыхъ періодовъ и составляетъ большую форму во всѣхъ трехъ клепаніяхъ, съ присовокупленіемъ 4-го періода, исполняемаго уже въ *великое* било. Этимъ послѣднимъ клепаніе заканчивается»...

«Музыка билъ имѣетъ у разныхъ параеклисіарховъ и множество варіацій. На сѣверѣ клеплютъ гораздо медленнѣе, чѣмъ на югѣ. Въ греческихъ монастыряхъ на Аѳонѣ я слышалъ чрезвычайно быстрыя клепанія, полныя самыхъ причудливыхъ варіацій. Картина *клепанія* нарисована въ указаніяхъ стариннаго церковнаго устава. Въ строгихъ монастыряхъ этотъ уставъ соблюдается донынѣ во всей точности».

Ю. М. ЮРЬЕВЪ (КАРЛЪ-ГЕНРИХЪ) И А. П. ПАНТЕЛѢЕВЪ (КЕЛЛЕРМАНЪ).
«СТАРЫЙ ГЕЙДЕЛЬБЕРГЪ» МЕЙЕРЪ-ФЕРСТЕРА.

всегда изгибалась въ видѣ дуги. Т[illegible] [illegible]ѣльное било Псково-Печерскаго монастыря, сохраняющее[illegible] какъ любопытный остатокъ старины.

Била проникли в[illegible] но, какъ видно, не получили здѣсь большого распр[illegible]вненіи съ колоколами), тѣмъ не менѣе, мы находимъ [illegible] въ русскихъ лѣтописяхъ и другихъ документа[illegible] XVI и XVII столѣтій; въ настоящее время била [illegible] въ глухихъ старовѣрческихъ скитахъ. Вот[illegible] недавно скончавшійся извѣстный нашъ церковн[illegible]ческій въ своей любопытной статьѣ о колоко[illegible] Газетѣ», № 9—10, 1908 г.:

[illegible]бные инструменты можно до сихъ поръ встрѣ[illegible]иненныхъ скитовъ на нашемъ сѣверѣ. Уцѣлѣли [illegible], и у грековъ. Во многихъ монастыряхъ и ски[illegible], совсѣмъ не имѣя колоколовъ. «Мы бѣдны», говорилъ [illegible] у насъ денегъ нѣтъ, а доска найдется, и било [illegible]ми. Вы, русскіе, богаты, у васъ златоглавая Москва, у васъ [illegible] бываютъ золоченыя главы, высокія колокольни и вездѣ коло[illegible] очень большіе. Все вѣдь это очень дорого!»

[illegible]ъ биломъ то много спокойнѣе»—сказывалъ мнѣ инокъ старообрядецъ: [illegible] вольно съ насъ, а за оградой, даже и въ ближ[illegible] значитъ, не доходна наша молитва и до станового, [illegible] такъ на это не жалуемся».

[illegible] билахъ выставляется еще, кромѣ звука, и музыкальная [illegible] бываетъ передъ каждою службою по три. Про[illegible]тыре минуты. Очередной пономарь, или параеклисіархъ [illegible] кругомъ храма, или проходя внутри двора вдоль [illegible]. В[illegible] изъ клепаній означается № клепанія, указываемый [illegible]ныхъ рѣдкихъ и сильныхъ ударовъ. Музыкально[illegible] обыкновенно состоитъ изъ 16 тактовыхъ періо[illegible] всѣхъ трехъ клепаніяхъ, съ присовокупле[illegible] въ *великое* било. Этимъ послѣднимъ клепа[illegible]

«Музыка би[illegible] параеклисіарховъ и многочисленныхъ [illegible] [illegible] клепаніяхъ [illegible] [illegible] клепанія, полныя самыхъ причудливыхъ [illegible]. Картина [illegible] въ указаніяхъ стариннаго церковнаго устава. Въ строгости монастыр[illegible] соблюдается донынѣ во всей точности».

Далѣе слѣдуютъ выписки изъ этого устава по рукописи Соловецкаго монастыря (начала XVII вѣка), хранящейся въ библіотекѣ Казанской духовной академіи (№ 751, л. 298):

«*Чинъ и уставъ бденію, сіирѣчь велицей вечерни и утрени недѣлной гласитъ такъ:* по захожденіи солнца мало, приходитъ во игуменіо кандиловжигатель и воспоминаетъ настоятелю время клепанію. И, повелѣніе пріимъ, преклоненіе сотворитъ къ настоятелю, или еклесіарху, аще нѣсть игумена. Подобаетъ вѣдати, яко всегда творима поклонъ игумену, или аще нѣсть, то еклесіарху... Кандиловжигатель же, по прежреченному, преклоненіе сотворивъ настоятелю и вземъ благословеніе, сходитъ и ударяеть въ великое древо тяжкихъ 12, по косну, поя непорочны. Егда же скончаетъ 12 тяжкихъ, идетъ и вжигаетъ кандила. И, вжегъ свѣщу со свѣщникомъ, и поставляетъ посредѣ церкви, прямо царскимъ дверемъ. И тако, паки исшедъ, клеплетъ великое било, таже въ желѣзое клепальце»...

«Въ полной точности сохранились, напримѣръ, на Аѳонѣ, написанныя здѣсь картины. То же и на нашемъ сѣверѣ, то же и въ нашихъ лѣсахъ. Все это самая сѣдая старина, простодушная и трогательно-богомольная,—старина, ставшая глубоко народною, строгою».

Можетъ быть, била и вовсе не попали бы на Русь, такъ какъ греки въ концѣ концовъ въ своемъ религіозномъ обиходѣ перешли къ колоколамъ, если бъ со времени покоренія Константинополя турками въ XV вѣкѣ не совершилось опять возвращенія греческой церкви къ своимъ старымъ биламъ,—и притомъ на долгое время.

По преданіямъ западной церкви, первое примѣненіе колоколовъ при богослуженіи имѣетъ европейское происхожденіе. Мысль объ этомъ, по мнѣнію профессора Н. Барсова, возникла подъ вліяніемъ колокольчиковъ (Tintinnabulum), бывшихъ въ домашнемъ обиходѣ египтянъ, евреевъ и римлянъ для призыва домашней прислуги и рабовъ, для подачи сигналовъ въ общественныхъ мѣстахъ и т. п.

Существуетъ еще поэтическій миѳъ, который приписываетъ введеніе колоколовъ у католиковъ епископу Павлину Ноланскому (353—431 гг.), идея о чемъ будто бы навѣяна была ему мелодическимъ шелестомъ полевыхъ цвѣтовъ—колокольчиковъ. Проф. Н. В. Покровскій объясняетъ миѳъ этотъ иначе, а именно слѣдующими созвучіями *Nola*—городъ, гдѣ епископствовалъ Павлинъ и *nola*—колоколъ; далѣе латинское *Campana*, область, гдѣ находится городъ *Nola*, обозначаетъ въ то же время и *campana*—коло-

колъ. Кампанская мѣдь и издѣлія изъ нея дѣйствительно славились еще у древнихъ римлянъ. Тѣмъ не менѣе, предположеніе о появленіи въ западной церкви колоколовъ въ IV столѣтіи врядъ ли выдерживаетъ критику, потому что ни въ сочиненіяхъ самого Павлина, ни его современниковъ нѣтъ ни малѣйшаго на это указанія.

Но съ VI столѣтія колокола (вѣрнѣе сказать, колокольчики), дѣйствительно, получили примѣненіе въ католической церкви съ спеціальнымъ названіемъ *Signa* или *Signum ecclesiae*. Нѣкоторые болѣе осторожные авторы относятъ все-таки ихъ введеніе къ болѣе поздней эпохѣ, а именно къ VII вѣку, пріурочивая этотъ фактъ къ имени Сабиніана, римскаго епископа, преемника Григорія Великаго.

На самомъ дѣлѣ, однако, мы обязаны происхожденіемъ колоколовъ, несомнѣнно, Востоку, гдѣ они, какъ оказывается, существовали издавна, представляя типичное явленіе мѣстной національной жизни, задолго до появленія ихъ въ Европѣ.

Звонъ металлическихъ досокъ на Востокѣ составляетъ даже элементъ народной музыки, входя въ составъ мѣстныхъ оркестровъ. Оттуда пришли къ намъ извѣстные въ Европѣ *гонги* или *тамъ-тамы*. Китай, Индія и Сіамъ изготовляютъ ихъ разныхъ величинъ и тоновъ, а малайскій оркестръ (такъ называемый, *гамелангъ*) состоитъ почти исключительно изъ разнообразнѣйшихъ гонговъ, колокольчиковъ, металлическихъ погремушекъ, барабановъ и только отчасти въ самомъ незначительномъ количествѣ смычковыхъ и танбуровидныхъ инструментовъ. Такая музыка можетъ быть культивируема только въ странахъ, которыя по справедливости надо считать родиною колокольнаго звона.

Колокольчики разныхъ размѣровъ составляютъ непремѣнную принадлежность буддійскаго культа, и слѣдовательно появленіе ихъ въ Восточномъ богослуженіи надо отнести, во всякомъ случаѣ, къ до-христіанской эпохѣ. Въ рисункахъ къ путешествію Sonnerat XVIII столѣтія можно видѣть изображеніе индусовъ изъ касты литейщиковъ колоколовъ извѣстной намъ обычной конической формы.

Настоящіе же колокола—и притомъ весьма значительныхъ величинъ—извѣстны издавна въ Китаѣ и на полуостровѣ Индо-Китайскомъ. Колокола китайцевъ имѣютъ почти цилиндрическую форму, слегка только выпуклую, и покрыты снаружи разными надписями, буддійскими изреченіями и т. п. Звонятъ въ нихъ, ударяя особыми молоточками. Благодаря такому устройству, звуки этихъ колоколовъ негармоничны и глухи; вѣроятно, для улучшенія ихъ тона, по нижнему краю колоколовъ устраивается рядъ отверстій. Примѣненіе колоколовъ въ Китаѣ не только связано съ религіознымъ культомъ, но служитъ и гражданскимъ цѣлямъ.

По свидѣтельству іезуита Вербиста, въ Пекинѣ имѣются 7 колоколовъ, достигающіе каждый вѣсомъ до 3000 пудовъ. Г-нъ Фаберже, дѣлавшій докладъ весною 1909 г. (въ Русскомъ Собраніи) о своемъ путешествіи на Востокъ, говорилъ о видѣнномъ имъ въ Сіамѣ колоколѣ, по величинѣ превосходящемъ будто бы даже нашъ знаменитый Царь-колоколъ; фактъ этотъ нуждается, однако, въ болѣе детальномъ изслѣдованіи, такъ какъ вѣсъ сіамскаго колокола остался не провѣреннымъ.

Первое документальное извѣстіе объ употребленіи колоколовъ въ христіанскихъ церквахъ Востока относится къ VII столѣтію: это договоръ халифа Омара съ Софроніемъ Іерусалимскимъ, послѣ осады этого города въ 628 г., гдѣ христіанамъ запрещалось при богослуженіяхъ звонить въ колокола. Исламиты вообще имѣли религіозную антипатію къ колокольному звону, который, по ихъ повѣрью, возмущаетъ покой витающихъ въ воздухѣ душъ предковъ. Позже, при покореніи Константинополя въ 1452 г., это запрещеніе было повторено и турками, которые уничтожили тогда множество колоколовъ въ греческихъ храмахъ, такъ что звонъ уцѣлѣлъ лишь въ нѣкоторыхъ глухихъ и удаленныхъ монастыряхъ Сиріи и Палестины; въ это именно время Греческая церковь и должна была надолго возвратиться къ употребленію старинныхъ *билъ* и *клёпалъ*.

Отрывокъ одной пѣсни на новогреческомъ языкѣ, повѣствуя о взятіи Константинополя, говоритъ объ употребленіи тамъ билъ наряду съ колоколами: «Займемъ столицу, займемъ ее, займемъ Салоники! Займемъ и

св. Софію, большой монастырь, который имѣлъ 300 билъ и 62 колокола!» (См. «Die heutige griechische Sprache; rechtmässige deutsche Bearbeitung von prof dr. Daniel Sanders. S. 221. Leipzig. 1890).

Въ VII и VIII столѣтіяхъ въ церквахъ Франціи, Истріи, Италіи и Германіи колокола были уже во всеобщемъ употребленіи, благодаря въ особенности покровительству ревнителя христіанскаго благолѣпія, императора Карла Великаго. Сначала ихъ отливали изъ сплава мѣди и олова, а потомъ стали прибавлять къ составу желѣзо и даже серебро. Въ X столѣтіи папа Іоаннъ XIV установилъ обычай «крестить» колокола, при чемъ каждому изъ нихъ давалось имя какого-либо святого. Это обыкновеніе въ церквахъ Запада сохранилось и до настоящаго времени; даже колоколамъ приписывается сила изгонять своимъ звономъ бѣсовъ и исцѣлять больныхъ: на большомъ колоколѣ въ Женевѣ значится надпись: pestem fugo, pello daemones.

Въ «Chronicum Venetum» Іоаннъ, діаконъ венеціанскій, приводитъ фактъ, свидѣтельствующій о томъ, что въ IX столѣтіи въ Византіи колокола представляли явленіе еще новое, необычайное, будучи, однако, вполнѣ установленными въ церкви Западной: венеціанскій герцогъ Урсусъ Патрикій (Ursus Patriciacus), по просьбѣ греческаго императора Василія Македонянина (867—886), прислалъ въ Константинополь 12 большихъ мѣдныхъ колоколовъ для вновь построенной церкви. Католическіе духовные писатели, опираясь именно на этотъ фактъ, и утверждаютъ, что Восточная церковь заимствовала колокольный звонъ отъ Западной [1]). Бароній, основываясь на другихъ венеціанскихъ лѣтописцахъ, говоритъ, что колокола эти были присланы не Василію, а императору Михаилу въ 865 г., но сущность факта, конечно, отъ этого не мѣняется. Вѣсъ колоколовъ тогдашней эпохи не могъ быть значительнымъ, такъ какъ, даже 200 лѣтъ спустя,

---

[1]) По существу надо полагать, что настоящее распространеніе колоколовъ въ греческихъ церквахъ началось со времени крестовыхъ походовъ: рыцари занесли ихъ изъ Восточныхъ церквей въ Грецію, такъ какъ къ этой именно эпохѣ относится появленіе въ Византіи высокихъ колоколенъ.

т. е. въ XI вѣкѣ, колоколъ въ 100 пудовъ, повѣшенный въ соборной церкви г. Гильдесгейма, казался современникамъ чудомъ.

Въ большинствѣ странъ З. Европы звонъ производится посредствомъ качанія самихъ колоколовъ (а не языка ихъ, какъ въ Россіи). Для этого поднятый на башню колоколъ привѣшивается и укрѣпляется неподвижно на деревянный дубовый валъ, который можетъ вращаться на точкахъ опоры, гдѣ лежатъ его концы. Длина этого вала немного болѣе главнаго поперечника колокола. Для того чтобы колоколъ могъ звонить, къ нему привѣшиваютъ языкъ—по нѣмецки *Klöppel* (одного корня съ нашимъ «клепаломъ»). Посредствомъ ряда приспособленій—досокъ, подставокъ, махового колеса и т. п., колоколъ приводится въ колебательное движеніе и, ударяясь стѣнками о языкъ, начинаетъ издавать звуки.

Конечно, при такомъ способѣ звона послѣдній получается менѣе равномѣрнымъ и сильнымъ, чѣмъ звонъ русскій; кромѣ того, приведеніемъ въ колебаніе большой массы металла сильно расшатываются колокольныя башни: вотъ почему западно-европейскіе колокола никогда не достигали большихъ величинъ и вѣса, въ сравненіи съ русскими.

Такъ, напримѣръ, колоколъ извѣстнаго Кёльнскаго собора въ 1312,5 пудовъ (отлитъ въ 1875 г.) самый большой изъ колоколовъ З. Европы прозвонилъ только одинъ разъ и съ тѣхъ поръ называется «великимъ молчальникомъ». Много и другихъ массивныхъ з.-европейскихъ колоколовъ остаются въ бездѣйствіи, съ расшатанными колокольнями. Докторъ Гейнрихъ Отто, изслѣдователь и большой ревнитель колокольнаго звона, въ своей книгѣ, посвященной этому предмету (Glöchenkunde von D. Dr. Heinrich Otto, Leipzig, 1884), помѣщаетъ слѣдующія характерныя для нѣмецкаго патріотизма строки: «Если не отъ русскихъ и китайцевъ, то отъ испанцевъ и англичанъ мы могли бы научиться безъ ущерба для нѣмецкаго національнаго чувства, что колоколами такой огромной величины (т. е., какъ Кельнскій) можно пользоваться не съ помощью раскачиванія, а только посредствомъ ударнаго звона».

Но и въ Англіи самый большой колоколъ, отлитый въ 1856 году для

боя часовъ и находящійся надъ новымъ зданіемъ Парламента, вѣситъ только 825 пудовъ. Слѣдующій за нимъ по вѣсу въ Лондонѣ на церкви Св. Павла отлитъ въ 1716 г. и достигаетъ лишь 300 пудовъ. Въ другихъ англійскихъ городахъ можно еще указать на такъ называемаго «Большого Петра» въ Іоркскомъ соборѣ, отлитаго въ 1845 г., и «Большого Тома» въ 425 пудовъ въ Оксфордѣ.

Во Франціи революція 1793 года оказала свое вліяніе въ томъ отношеніи, что много колоколовъ было перелито на пушки, при чемъ имѣлось въ виду сохранить только по одному при каждой церкви. Тѣмъ не менѣе, удалось сберечь много старыхъ и прекрасныхъ колоколовъ. Самый большой и извѣстный изъ послѣднихъ, это—«Bourdon» на соборѣ «Notre Dame» въ Парижѣ. Во время революціи онъ звонилъ для набатовъ. Первоначально колоколъ этотъ отлитъ былъ въ 1400 г. на 375 пудовъ вѣсомъ и затѣмъ перелитъ въ 1680 г., но неудачно; вслѣдствіе этого въ 1682 г. состоялась вторично его переливка, и вмѣсто прежняго имени «Жаккелины Лягранжъ» (супруги подарившаго колоколъ) Людовикъ XIV далъ ему новое наименованіе Emmanuello Louise Thérèse въ честь королевы. Въ 1685 г. колоколъ опять перелили для того, чтобы лучше подвести его тонъ къ остальнымъ колоколамъ собора, увеличивъ вѣсъ до 650 пудовъ, а языку придали тяжесть въ 24,4 пуда. Въ 1794 году колоколъ этотъ сняли, какъ бывшее орудіе революціи, но въ 1802 г. опять повѣсили на время торжествъ Конкордата и съ тѣхъ поръ звонятъ въ него лишь по праздникамъ, для чего требуется 16 человѣкъ.

Въ Германіи, кромѣ упомянутаго уже колокола Кельнскаго собора, славится колоколъ собора Эрфуртскаго, вѣсомъ въ 687,5 п., отлитый въ 1497 г. подъ именемъ Gloriosa; его закругленный и полный тонъ весьма красивъ, при чемъ звучитъ мажорный аккордъ *ми*. Въ Австріи, въ Вѣнѣ, въ 1711 г., отлитъ былъ и повѣшенъ на башню св. Стефана колоколъ въ 750 пудовъ, но въ него теперь уже не звонятъ, такъ какъ башенная пирамида расшаталась отъ этого на 15—20 сантиметровъ.

Въ Италіи изъ старыхъ колоколовъ удержался одинъ отъ XIII сто-

лѣтія на храмѣ св. Петра въ Римѣ, вѣсомъ въ 700 пудовъ, но, какъ кажется, онъ перелитъ въ 1786 г. Въ Капитоліи находится колоколъ, интересный тѣмъ, что онъ слитъ на 437,5 п. вѣсомъ папою Піемъ VII изъ мѣдныхъ монетъ, изъятыхъ изъ обращенія. Извѣстны также своими большими колоколами Лоретто и Парма. Миланскій соборъ, не менѣе знаменитый, чѣмъ Кельнскій, имѣетъ колоколъ въ 750 п. вѣсомъ.

Въ Швейцаріи самый большой колоколъ находится на церкви св. Винцента въ Бернѣ; онъ вылитъ въ 1611 г. и вѣситъ около 600 п.

Въ Бельгіи самый большой колоколъ (въ 500 п. вѣсомъ) находится въ Брюгге и отлитъ въ 1680 г.

Въ Испаніи колокола не раскачиваются, а въ нихъ ударяютъ языкомъ; въ с. Яго ди Компостелла называютъ огромнымъ колоколъ въ 700 п., но въ Толедо есть еще бóльшій.

Эти величины совершенно умаляются передъ размѣрами колоколовъ въ Россіи, гдѣ колокольное производство получило наибольшее развитіе, а колокольный звонъ, составляя красоту православнаго храма, сдѣлался въ то-же самое время истинно народнымъ искусствомъ.

Н. Аристовъ въ своей книжкѣ «Промышленность древней Руси» (СПБ. 1866 г.) говоритъ, что *литейщики* или *котельщики* древней Руси находили для себя достаточно работы по производству колоколовъ [1]). Народныя традиціи этого литейнаго дѣла сохранились и понынѣ въ захудаломъ городѣ Валдаѣ Новгородской губерніи, гдѣ литье колоколовъ разныхъ величинъ приняло настоящіе размѣры кустарнаго дѣла и составляетъ главную доходную статью мѣстнаго населенія; почти каждый домовладѣлецъ имѣетъ тамъ свой хотя бы и небольшой литейный дворъ, гдѣ отливаются не только мелкіе знаменитые «валдайскіе колокольчики», но и церковные колокола по нѣскольку десятковъ, а иногда и сотенъ пудовъ вѣсомъ. Захудалый

[1]) Мѣдное и вообще литейное производство на старомъ нашемъ языкѣ называлось *котельнымъ*, а мастера *котельщиками*.

городишко снабжаетъ своими произведеніями всѣ ямщицкія тройки Россіи, такъ что «колокольчикъ—даръ Валдая» даже воспѣлъ нашъ великій поэтъ.

Колокола появляются на Руси одновременно съ греческой вѣрой, будучи вначалѣ принесены, конечно, изъ Византіи. Этотъ фактъ подтверждается археологическими находками въ Кіевѣ на развалинахъ Ириновской и Десятинной церквей, гдѣ обнаружены мѣдные обломки паникадилъ и колоколовъ, а также два небольшихъ разбитыхъ колокола особой и оригинальной формы (Ж. Минист. Народн. Пр. 1836 г., ч. XII, отд. II, стр. 269). Еслибъ даже возникло сомнѣніе въ принадлежности этихъ вещей къ эпохамъ Владиміра и Ярослава, то мы имѣемъ и лѣтописныя свидѣтельства о томъ, что въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, построенномъ въ 1045—52 гг., существовали и паникадилы и колокола,—разумѣется, по примѣру знатнѣйшихъ церквей Кіевскихъ; такъ, въ Полномъ Собраніи Русскихъ Лѣтописей читаемъ (III, 2) подъ 1066 годомъ, что полоцкій князь Всеславъ, взявъ Новгородъ, «колоколы съима у св. Софіѣ и понекадила съима» (Макарій, Ист. рус. цер. I, с. 107—108).

Далѣе, подъ 1106 г., въ житіи преп. Антонія Римлянина повѣствуется, что когда онъ чудесно прибылъ въ Новгородъ ночью, то услышалъ великій звонъ по городу (къ заутрени),—значитъ многія церкви, если не всѣ, должны были уже имѣть въ то время колокола (Мак. II, с. 255).

Колокола древней Руси не достигали значительной величины; самъ Антоній привезъ съ собою изъ Рима колоколъ всего 1 п. 10 ф. вѣсомъ. Очевидно, пока русскіе не завели своего литья, они колоколами очень дорожили, такъ какъ послѣдніе постоянно упоминаются въ числѣ цѣнной добычи при лѣтописныхъ описаніяхъ разграбленій городовъ.

Въ эпоху XII—XV столѣтій мы находимъ въ лѣтописяхъ все больше и больше упоминаній о колоколахъ. Свидѣтельство 1342 г. повѣствуетъ уже о собственныхъ нашихъ русскихъ (московскихъ) литейщикахъ: («Новгородскій владыка Василій повелѣ сліяти колоколъ великъ къ св. Софіи, и приведе мастера съ Москвы человѣка добра—именемъ Бориса»). А колоколъ этотъ не достигалъ и 100 пудовъ!

Г. Г. ГЕ ВЪ РОЛИ ЛЮТЦА.
«СТАРЫЙ ГЕЙДЕЛЬБЕРГЪ» МЕЙЕРЪ-ФЕРСТЕРА

городишко снабжаетъ своими произведеніями всѣ ямщицкія тройки Россіи, такъ что «колокольчикъ—даръ Валдая» даже воспѣлъ нашъ великій поэтъ.

Колокола появляются на Руси одновременно съ греческой вѣрой, будучи вначалѣ принесены, конечно, изъ Византіи. Этотъ фактъ подтверждается археологическими находками въ Кіевѣ на развалинахъ Ириновской и Десятинной церквей, гдѣ обнаружены мѣдные обломки паникадилъ и колоколовъ, а также два небольшихъ разбитыхъ колокола особой и оригинальной формы (Ж. Минист. Народн. Пр. 1836 г., ч. XII, отд. II, стр. 269). Еслибъ даже возникло сомнѣніе въ принадлежности этихъ вещей къ эпохамъ Владиміра и Ярослава, то мы имѣемъ и лѣтописныя свидѣтельства о томъ, что въ Новгородскомъ Софійскомъ соборѣ, построенномъ въ 1045—52 гг., существовали и паникадилы и колокола,—разумѣется, по примѣру знатнѣйшихъ церквей Кіевскихъ; такъ, въ Полномъ Собраніи Русскихъ Лѣтописей читаемъ (III, 2) подъ 1066 годомъ, что полоцкій князь Всеславъ, взявъ Новгородъ, «колоколы съима у св. Софіѣ и понекадила съима» (Макарій, Ист. рус. цер. I, с. 107—108).

Далѣе, подъ 1106 г., въ житіи преп. Антонія Римлянина повѣствуется, что когда онъ чудесно прибылъ въ Новгородъ ночью, то услышалъ великій звонъ по городу (къ заутрени),—значитъ многія церкви, если не всѣ, должны были уже имѣть въ то время колокола (Мак. II, с. 255).

Колокола древней Руси не достигали значительной величины; самъ Антоній привезъ съ собою изъ Рима колоколъ всего 1 п. 10 ф. вѣсомъ. Очевидно, пока русскіе не завели своего литья, они колоколами очень дорожили, такъ какъ послѣдніе постоянно упоминаются въ числѣ цѣнной добычи при лѣтописныхъ описаніяхъ разграбленій городовъ.

Въ эпоху XII—XV столѣтій мы находимъ въ лѣтописяхъ все больше и больше упоминаній о колоколахъ. Свидѣтельство 1342 г. повѣствуетъ уже о собственныхъ нашихъ русскихъ (московскихъ) литейщикахъ: («Новгородскій владыка Василій повелѣ сліяти колоколъ великъ къ св. Софіи, и приведе мастера съ Москвы человѣка добра—именемъ Бориса). А колоколъ этотъ не достигалъ и 100 пудовъ!

Неоднократно упоминается въ эту эпоху, какъ при пожарахъ церквей колокола расплавлялись: «и мѣдь отъ огня, яко смола, ползуще».

Во второй половинѣ XV в. извѣстія о колоколахъ почему то становятся рѣже. Упомянуто, между прочимъ, что въ 1460 г. псковичи во время набѣга на нѣмецкую землю сняли тамъ съ какой-то божницы и привезли въ свой городъ 4 колокола. Въ 1478 г. великій князь Иванъ Васильевичъ, уничтожая вольности Новгорода, вывезъ оттуда на Москву вѣчевой колоколъ. Какъ полагаютъ, онъ былъ помѣщенъ сперва въ полубашнѣ у Спасскихъ воротъ Кремля, а затѣмъ перелитъ въ московскій *набатный* или *всполошный* (въ 1673 г.). По указу царя Ѳеодора Алексѣевича онъ въ 1681 г. былъ сосланъ въ Корельскій Николаевскій монастырь за то, что звономъ своимъ въ полночь испугалъ царя. Извѣстно, что знаменитый Аристотель, соорудившій московскій Успенскій соборъ, былъ искустенъ и въ литьѣ колоколовъ. Почти въ самомъ началѣ XVI столѣтія въ Москвѣ вылитъ былъ иностранцемъ мастеромъ Петромъ Фрязинымъ колоколъ въ 310 пудовъ вѣсомъ. Въ 1510 г. въ Москву, по повелѣнію великаго князя Василія Ивановича, перевезенъ послѣдній вѣчевой колоколъ изъ Пскова.

Въ 1532—33 гг. въ Москвѣ слиты 2 большихъ колокола въ 500 и 1000 пудовъ Николаемъ Фрязинымъ. Въ 1530 г. въ Новгородѣ въ ночь и часъ рожденія царя Ивана Васильевича IV (Грознаго) повелѣніемъ архіепископа Макарія отлитъ для Софійскаго собора колоколъ «Благовѣстникъ» въ 250 пудовъ. По свидѣтельству лѣтописца-современника: «бысть колоколъ (этотъ) вельми великъ, яко такова величествомъ не бывало въ великомъ Новѣградѣ и во всей Новгородской области, яко страшной трубѣ гласящи» (см. Слов. Геогр. Росс. Гос., соч. Щекатова).

Изъ русскихъ литейщиковъ XVI столѣтія упоминается мастеръ Иванъ Аѳанасьевъ.

Къ XVI-же столѣтію относится и замѣчательный Угличскій ссыльный колоколъ, въ который ударили набатъ при убіеніи царевича Димитрія въ 1591 г. Борисъ Годуновъ сослалъ колоколъ этотъ въ г. Тобольскъ, приказавъ предварительно бить его кнутомъ и отсѣчь ему ухо, отчего онъ и

прозванъ *корноухимъ* (въ 1593 г.). Въ Тобольскѣ колоколъ этотъ былъ повѣшенъ сначала на Спасской колокольнѣ; въ 1837 г. онъ помѣщенъ подъ деревяннымъ навѣсомъ при церкви архіерейскаго дома, чтобы показать его проѣзжавшему Наслѣднику Цесаревичу и, наконецъ, въ наше время, по ходатайству угличанъ, торжественно перевезенъ обратно въ г. Угличъ.

По лѣтописнымъ источникамъ можно судить также о томъ, что въ XVI вѣкѣ во многихъ новгородскихъ и нѣкоторыхъ бѣдныхъ московскихъ церквахъ употреблялись наряду съ колоколами и *клепала* или *била*.

Въ XVII столѣтіи русскій церковный звонъ достигъ величайшаго развитія, поражая своимъ великолѣпіемъ посѣщавшихъ Московію иностранцевъ.

Олеарій въ своемъ «Подробномъ описаніи путешествія Голштинскаго посольства въ Московію и Персію въ 1633—39 гг.» (пер. П. Барсова. М. 1870 с. 345) разсказываетъ уже о сложныхъ пріемахъ трезвона: «одинъ чоловѣкъ можетъ звонить заразъ въ 3 или 4 колокола; веревки, за которыя звонятъ, привязываются у нихъ не за колокола, а за языки, и однѣ изъ этихъ веревокъ звонарь беретъ въ руки, другія же наматываетъ на локоть и, такимъ образомъ, подергиваетъ ихъ то одну, то другую; при этомъ звонари эти, разумѣется, должны имѣть особый навыкъ, чтобы звонить какъ слѣдуетъ».

Антіохійскій патріархъ Макарій, бывшій въ Москвѣ при патріархѣ Никонѣ въ 1655 г., описывая торжественное служеніе въ Успенскомъ соборѣ въ недѣлю Православія, поразился, когда колокола, послѣ перезвона одинъ за другимъ, вдругъ ударили разомъ во вся: «такъ что казалось, будто весь городъ поколебался!» (См. Рус. Обозр. за 1895 г., Г. А. Муркосъ: «отрывокъ изъ пут. ант. патр. Макарія въ Россію», по арабской рукописи).

Бывшій въ Москвѣ въ 1678 г. Таннеръ (на котораго была уже сдѣлана ссылка въ началѣ этой статьи) приводитъ описаніе трезвоновъ московскихъ церквей, совершенно похожихъ на сохранившіеся до нашего времени. По этому свидѣтельству, колокольня Ивана Великаго имѣла тогда 37 колоколовъ, составлявшихъ музыкальную гармонію, гдѣ были дисканты, альты, тенора и басы.

Обращаясь къ этой колокольнѣ въ настоящее время, мы дѣйствительно находимъ на ней собраніе большихъ и прекрасныхъ колоколовъ, съ установленными даже для нихъ—по примѣру З. Европы—названіями; послѣднія даны имъ въ 1689 г. по указу патріарха Іоакима о такъ называемой «колокольной фамиліи» (см. «древнюю россійкую вивліоѳику», 2-е изд. XI т.). Изъ нихъ отмѣтимъ слѣдующіе: 1) *Реутъ* или *полиелейный* въ 2000 п., отлитый въ 1622 г. мастеромъ Андреемъ Чеховымъ; 2) *Вседневный* отлитый первоначально въ 1652 г. на 998 п. 30 ф. мастеромъ Емельяномъ Даниловымъ; впослѣдствіи лопнулъ и перелитъ въ 1782 г. на 1017 п. 14 ф.; 3) *Медвѣдь*, отлитъ въ Новгородѣ въ 1501 г. на 450 п., мастеромъ Иваномъ Алексѣевымъ; 4) *Лебедь*, отлитъ въ 1532 г. на 445 п., мастеромъ по имени Николаемъ; 5) *Новгородскій*; 6) *Широкій*; 7) *Слободскій*; 8) *Ростовскій*; 9) *Новый* или *Успенскій* (отлитый въ 1651 г.); 10) *Безымянный*; 11) *Даниловскій*; 12) *Глухой*; 13) *Корсунскій*; 14) *Марьинскій*, съ надписью: «лѣта 7176 (1663) марта въ 23 день вылитъ сей колоколъ къ ц. преп. Маріи Египетской по душахъ блаженной памяти боярина Бориса Ивановича Морозова, да по женѣ его боярынѣ». Кромѣ другихъ, еще 15 *переборныхъ* и *зазвонныхъ* колоколовъ, тамъ же находится и самый большой *Успенскій* или *праздничный* колоколъ, ударомъ въ который дается знакъ къ началу торжественнаго звона всѣхъ московскихъ церквей въ великую ночь передъ Пасхой; онъ отлитъ по приказу Императрицы Елизаветы Петровны въ 1760 г. мастеромъ Слизовымъ на 3355 п. и 4 ф. вѣсомъ.

Такимъ образомъ, общее количество колоколовъ Ивана Великаго дѣйствительно приближается къ указанному Таннеромъ. Вѣсъ ихъ въ XVII столѣтіи, какъ видимъ, достигъ уже въ отдѣльности до 2000 п., а въ Троице-Сергіевской Лаврѣ тогда же отлитъ былъ колоколъ на 3319 п. [1])

Извѣстный Царь-колоколъ первоначально былъ изготовленъ по повелѣнію Іоанна Грознаго всего на 1000 пудовъ и повѣшенъ на церкви Іоанна Лѣствичника, находившейся прежде на мѣстѣ нынѣшней колокольни Ивана

[1]) Въ 1746 г. по указу Императрицы Елизаветы Петровны онъ перелитъ на 4000 пудовъ.

Великаго. При царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ въ 1654 г. колоколъ этотъ перелитъ до 8000 п. вѣсомъ. Никто, однако, не взялся поднять его на колокольню, и до 1668 г. колоколъ долженъ былъ лежать безъ употребленія. Наконецъ, изъ среды царскихъ привратниковъ нашелся какой то механикъ-самоучка, которому и удалось сдѣлать это, такъ что москвичи услышали звонъ гиганта.

Таннеръ, описывая внѣшній видъ и звонъ Царь-колокола, говоритъ, что нижняя его окружность имѣла въ это время 28 фут. длины, высота его простиралась до 7 ф., а языкъ едва могли охватить два человѣка, когда звонили въ него.

Дальнѣйшая судьба Царь-колокола такова: въ 1701 г. во время страшнаго пожара въ Москвѣ онъ треснулъ и остался молчать въ теченіе 30 лѣтъ послѣ того. Въ 1731 г. его сняли, а въ 1734 г., по повелѣнію императрицы Анны Іоанновны, приказано было прибавить къ нему вѣсу еще 1000 пудовъ и предположено воздвигнуть особую колокольню. Иностранцы не взялись за такую огромную отливку и ее поручили русскому мастеру Ивану Федорову Моторину, который обѣщалъ сдѣлать колоколъ еще больше. Литейная яма устроена была въ Кремлѣ, между Чудовымъ монастыремъ и Иваномъ Великимъ. Послѣ двукратной отливки колоколъ вышелъ вѣсомъ въ 12.327 п. 19 фунтовъ, т. е. по величинѣ превзошелъ всѣ колокола въ мірѣ (если не считать проблематичнаго Сіамскаго колокола, о которомъ сообщалось въ началѣ этой статьи).

Царь-колоколъ былъ поднятъ надъ ямою и поставленъ на особыхъ козлахъ, но такъ въ него ни разу въ этомъ видѣ и не позвонили, потому что въ 1737 г. случился опять ужасный пожаръ и колоколъ упалъ съ обгорѣвшихъ подпорокъ въ ту же самую свою литейную яму, а оттуда его извлекли сравнительно недавно, съ отломаннымъ краемъ и многочисленными трещинами. Составлялись разные проекты исправленія Царь-Колокола, но практическаго осуществленія они не получили.

Наконецъ, въ 1836 г., увидя полузарытый въ землѣ и безобразившій площадь колоколъ, Императоръ Николай I приказалъ его вынуть и поставить

на пьедесталъ. Въ этомъ видѣ Царь-Колоколъ и находится въ настоящее время.

Гармоническая настройка колоколовъ Ивана Великаго, о которой повѣствуетъ Таннеръ, весьма вѣроятна и находитъ себѣ подтвержденіе на нѣкоторыхъ примѣрахъ старой Московской Руси. Заимствована она, надо полагать, съ иностранныхъ курантовъ или башенныхъ часовъ. Послѣдніе устраивались въ Зап. Европѣ съ гармонически настроенными колоколами, иногда весьма значительнаго вѣсу и размѣровъ. Такъ, напримѣръ, въ Бельгіи при церкви «Saint-Rombaut» (Malin) и теперь еще сохранились величайшіе въ мірѣ часы, построенные Франкомъ Вотэ въ 1-й половинѣ XVI столѣтія; они имѣютъ 45 колоколовъ, расположенныхъ и гармонически настроенныхъ по старинной фламандской системѣ въ 4 октавы. Самый большой изъ нихъ колоколъ (*si* bemol) вѣситъ почти 500 пудовъ.

Въ Московской Руси башенные часы, конечно, иностранной работы, появились впервые въ 1404 г. на Спасской или Фроловской башнѣ Кремля. Въ 1621 и 1640 г. въ современныхъ московскихъ документахъ упоминается «Англинской земли часовой мастеръ Христофоръ Галовей», который «жалуется за службы» (см. у Забѣлина: Дом. бытъ рус. царицъ. М. 1872 г.); при немъ русскій колокольный мастеръ Кирило Самойловъ слилъ къ часамъ 13 колоколовъ. Въ 1626 г. Мейербергъ упоминаетъ о томъ, что колоколъ часовъ Тайнинской башни вѣситъ 30 пудовъ. На башенныхъ часахъ находились также и спеціальные колокола «набаты».

Особеннымъ ревнителемъ гармонической настройки церковныхъ колоколовъ является въ XVII вѣкѣ митрополитъ Ростовскій Іона, по фамиліи Сысоевичъ, создатель такъ называемыхъ знаменитыхъ «ростовскихъ звоновъ». Онъ вышелъ изъ иноковъ Угличской Воскресенской обители, сдѣлавшись сперва архимандритомъ Ростовскаго Богоявленскаго Авраміева монастыря, а потомъ въ 1652 г. былъ рукоположенъ патріархомъ Никономъ и въ митрополита Ростовскаго, управляя послѣдней епархіей въ теченіе 39 лѣтъ—съ 1652 по 1691 гг.

Іона украсилъ любимый свой городъ Ростовъ многими великолѣпными

зданіями, построивъ нѣсколько церквей и колоколенъ, расписавъ стѣны храмовъ живописью, и поставилъ новый архіерейскій домъ; въ Ростовѣ и Ярославлѣ этотъ замѣчательный художникъ-святитель создалъ даже своеобразный стиль зодчества, развитіе котораго прекратилось, однако, со временъ Петра Великаго.

Построивъ при Успенскомъ соборномъ храмѣ (въ Ростовѣ)—на юго-востокъ отъ алтаря — одноярусную колокольню, вышиною въ 10 саженъ, длиною въ 15 с. и шириною въ 5 с., Іона снабдилъ ее замѣчательными колоколами, отлитыми на собственномъ дворѣ и гармонически настроенными. Объ этомъ свидѣтельствуетъ, между прочимъ, слѣдующій отрывокъ изъ сохранившагося до нашего времени письма его къ одному изъ своихъ друзей—князю Михаилу Темкину:

— «Ты, возлюбленный брате, хочешь знать, что я дѣлаю? — такъ и слушай: я на своемъ дворишкѣ лью колоколишки — и дивятся людишки!..»

Три большихъ и 10 меньшихъ замѣчательно настроенныхъ колоколовъ Іоны Сысоевича и теперь еще хранятся въ Ростовѣ; привожу описаніе ихъ:

1) *Сысой,* названный такъ въ честь родителя Іоны; отлитъ въ 1689 г. на 2000 п. Діаметръ его нижняго поперечника = 5 арш. 3 верш. Даетъ тонъ *do* въ большой октавѣ, но кромѣ этого основного тона, явственно, слышится еще гармонически чистая терція *mi*, особенно на разстояніи (вѣрнѣе сказать—*mi* въ малой октавѣ).

2) *Поліелейный,* вылитый въ г. Ростовѣ въ 1683 г. вѣсомъ на 1000 п. мастерами Филиппомъ и Кипріяномъ Андреевыми. Діаметръ его нижняго поперечника 4 арш. Даетъ тонъ *mi* въ большой октавѣ.

3) *Лебедь*, будничный или повседневный колоколъ, вѣсомъ въ 500 пудовъ, отлитъ мастеромъ Ф. Андреевымъ въ 1682 г. Діаметръ нижняго поперечника 3 арш. 2½ вершка. Издаетъ тонъ *sol* въ большой октавѣ.

Такимъ образомъ, эти три большихъ колокола, — если въ нихъ ударить разомъ,—даютъ основное трезвучіе *do* мажоръ въ большой октавѣ. Слѣдующіе колокола, уже значительно меньшихъ размѣровъ, идутъ въ

такомъ порядкѣ: 4) *Голодарь*, вѣсомъ въ 171 п. 5 ф., діам. отв. 2 арш. 6 1/8 верш., отлитъ въ 1856 г. (вѣрнѣе сказать, перелитъ). Издаетъ тонъ *la* bemol въ большой октавѣ, т. е. нарушаетъ гармонію первыхъ трехъ колоколовъ. Произошло это благодаря небрежной переливкѣ колокола въ 1837 г. вмѣсто прежняго, разбитаго — который издавалъ тонъ *do* въ малой октавѣ, какъ это значится въ 1-мъ изданіи соч. гр. Толстого о древностяхъ Ростовскихъ. 5) *Баранъ*, вѣсомъ въ 80 п., діам. поперечника 1 арш. 12 верш. Отлитъ въ 1654 г.; издаетъ тонъ *mi* въ малой октавѣ. Въ него спеціально бьютъ при чтеніи часовъ. 6) *Красный*, 30 пуд. вѣсомъ, даетъ тонъ *sol* въ малой октавѣ. 7) *Козелъ*, въ 20 пуд. Издавая ноту *la bemol* (въ малой октавѣ), разногласитъ съ прочими колоколами, вслѣдствіе чего и получилъ свое прозваніе. Теперь у него выбитъ край и колоколъ негоденъ. Слѣдующіе колокола безымянные и издаютъ тона: 8-й)—*do* въ 1-й октавѣ, 9-й) *Re*—въ той же октавѣ, 10-й) *Fa*, 11-й) *Sol*, 12-й) *Зазвонный 2-й* (то же *sol* и въ той же 1-й октавѣ), 13-й) *Зазвонный 1-й* (*la* въ 1-й октавѣ).

Кромѣ того, имѣется небольшой колокольчикъ *Ясакъ* или *Кандія*,— обычный по церковному уставу «звонецъ», которымъ дается знать на колокольню о времени благовѣста. Въ Успенскомъ соборѣ въ Ростовѣ ясакъ виситъ не на самой колокольнѣ, а на восточной стѣнѣ храма у окна, противъ жертвенника; онъ издаетъ тонъ *до* во 2-й октавѣ.

Всѣ эти свѣдѣнія почерпнуты изъ интересной брошюры о. Аристарха Израилева, страстнаго любителя гармоническяго звона и изслѣдователя Ростовскихъ колоколовъ. Тамъ находятся и полныя описанія, съ нотными примѣрами, сохранившихся въ Ростовѣ по традиціямъ старины звоновъ, которые производятся 5 лицами, распадаясь на три слѣдующихъ главныхъ категоріи: 1) *звонъ Іонинскій*, установленный самимъ Іоной Сысоевичемъ: кромѣ колоколовъ мажорнаго трезвучія *до*, въ немъ введены *Голодарь* (*la* bemol) и два *Безымянныхъ re* и *fa*, 2) *звонъ Акимовскій*, установленный управлявшимъ Ростовской епархіей съ 1731 по 1741 г. архіепископомъ Іоакимомъ; въ этомъ звонѣ, кромѣ трезвучія *do*, участвуютъ *Голодарь* и

Безымянный re; 3) *звонъ Егорьевскій*—по имени введшаго его Георгія Дашкова, епископа Ростовскаго съ 1718 по 1731 г.: здѣсь заняты тѣ-же колокола, т. е. трезвучіе *do*, *Голодарь* и *Безымянный re*, образующіе трезвучіе *do* въ другой комбинаціи нотъ, чѣмъ предыдущій звонъ.

Интересующихся нотнымъ построеніемъ этихъ звоновъ отсылаемъ къ вышеупомянутой брошюрѣ о. Израилева, изданной О-вомъ Любителей Древней Письменности, въ засѣданіи котораго 11 мая 1884 г. она была доложена В. В. Стасовымъ.

Кромѣ этихъ праздничныхъ, существуютъ еще въ Ростовѣ два *будничныхъ* звона, исполняемыхъ однимъ звонаремъ, который беретъ при этомъ въ правую руку соединенныя веревки отъ двухъ *Зазвонныхъ* колоколовъ, на локоть лѣвой надѣваетъ петлю веревки, соединенной съ языкомъ одного изъ безымянныхъ, въ самую же руку (лѣвую) захватываетъ соединенныя веревки колоколовъ *10*-го и *11*-го; въ то же самое время лѣвою ногою становится онъ въ петлю веревки, прикрѣпленной къ языку *Краснаго* колокола. Получается звонъ, въ родѣ описаннаго Олеаріемъ или Таннеромъ, при чемъ онъ здѣсь гармонически правиленъ, заключая въ себѣ развернутые аккорды и переборы.

Вотъ какъ описываетъ свои впечатлѣнія отъ *Ростовскихъ звоновъ* С. В. Смоленскій въ статьѣ, которую мы уже цитировали:

«Звоны разнообразятся всякими узорами, которые вызваниваются малыми колоколами, но эти дробные узоры всегда согласованы съ ритмомъ одного изъ консонирующихъ имъ наибольшихъ колоколовъ... не трудно понять, сколько живости придается звонамъ съ помощью не только оттѣнковъ исполненія, но и ритмическихъ комбинацій всякаго рода. Праздничные звоны въ Ростовѣ болѣе сановиты, медленны; будничные звоны гораздо быстрѣе отъ участія только меньшихъ колоколовъ...» «Но нужно отъѣхать съ версту отъ Ростова по озеру и послушать звонъ оттуда, въ тихую погоду, чтобы понять, что получается изъ Ростовскихъ звоновъ издали. Гармоніи тянутся долго, то замирая, то усиливаясь; интерференція звуковыхъ волнъ даетъ какъ бы вздохи звона—дѣлаетъ слышными то мажорный аккордъ, то минорный—въ воздухѣ какъ бы раздается торжественный хоралъ необычайно мягкихъ протяжныхъ аккордовъ; они мѣняются совершенно неожиданно и изъ производныхъ звуковъ создаются какія то чудныя сочетанія, переполняющія душу полнымъ восторгомъ. Это именно *неземная* музыка, и не знаю я, есть ли еще въ Россіи что-либо сходное со звонами въ Ростовѣ Великомъ?»

В. В. СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ ОБЩЕСТВЕННАГО МНѢНІЯ.
«ОРФЕЙ ВЪ АДУ».

Безымянный re; 3) *звонъ Егорьев*[illegible] — по имени введшаго его Георгія Дашкова, епископа Ростовскаго [illegible] по 1731 г.: здѣсь заняты тѣ-же колокола, т. е. трезвучіе *do*, [illegible] и *Безымянный re*, образующіе трезвучіе *do* въ другой [illegible], чѣмъ предыдущій звонъ.

Интересующихся [illegible] строеніемъ этихъ звоновъ отсылаемъ къ вышеупомянутой брош[illegible]ова, изданной О-вомъ Любителей Древней Письменности, [illegible] фаго 11 мая 1884 г. она была доложена В. В. Стасовы[illegible]

Кромѣ [illegible]ихъ, существуютъ еще въ Ростовѣ два *будничныхъ* [illegible]ихъ однимъ звонаремъ, который беретъ при этомъ [illegible]иненныя веревки отъ двухъ *Зазвонныхъ* колоколов[illegible] надѣваетъ петлю веревки, соединенной съ языком[illegible]ныхъ, въ самую же руку (лѣвую) захватываетъ [illegible] колоколовъ *10*-го и *11*-го; въ то же самое время лѣвою [illegible] онъ въ петлю веревки, прикрѣпленной къ языку *Крас*[illegible]колокола. Получается звонъ, въ родѣ описаннаго Олеаріемъ или [illegible], при чемъ онъ здѣсь гармонически правиленъ, заключая въ себѣ [illegible]вернутые аккорды и переборы.

Вотъ какъ описываетъ свои впечатлѣнія отъ *Ростовскихъ звоновъ* В. Смоленскій въ статьѣ, которую мы уже цитировали:

«Звоны [illegible]ображаются всякими узорами, которые вызваниваются малыми ко[illegible] [illegible]обные узоры всегда согласованы съ ритмомъ одного изъ консо[illegible] [illegible]ольшихъ колоколовъ... не трудно понять, сколько живости [illegible] помощью не только оттѣнковъ исполненія, но и ритмическихъ [illegible] рода. Праздничные звоны въ Ростовѣ болѣе сановиты, медленны; бу[illegible] гораздо быстрѣе отъ участія только меньшихъ колоколовъ...» «Но нужно [illegible] отъ Ростова по озеру и послушать звонъ оттуда, въ тихую [illegible] понять, что получается изъ Ростовскихъ звоновъ издали. Гарм[illegible] замирая, то усиливаясь; интерференція звуковыхъ волнъ даетъ [illegible]—дѣлаетъ слышными то мажорный аккордъ, то минорный—в[illegible] раздается торжественный хоралъ необычайно мягкихъ протяжн[illegible] [illegible]ѣняются совершенно неожиданно и изъ производныхъ звуковъ [illegible] сочетанія, переполняющія душу полнымъ восторгомъ. Это [illegible] музыка, и не знаю я, есть ли еще въ Россіи что-либо сходное со [illegible] Ростовомъ Великомъ?»

Петръ I, не особенно сочувствовавшій церковной обрядности и напрягая всѣ силы къ борьбѣ съ Карломъ XII, поступилъ со многими русскими колоколами, подобно тому, какъ французскіе революціонеры со своими: онъ велѣлъ перелить ихъ на пушки; существуютъ документальныя свидѣтельства о томъ, какъ пострадали въ этомъ отношеніи многіе монастыри. Въ Ярославскихъ Епархіальныхъ Вѣдомостяхъ за 1873 г., въ № 13, помѣщенъ слѣдующій любопытный актъ: «о взятіи Петромъ I съ г. Углича мѣди, четвертой части вѣса колоколовъ, въ 1701 г.» (здѣсь идетъ перечень монастырей и церквей). «Всего же взято четвертой части колокольной мѣди 350 пуд. 19 ф. 2 четверти. Указъ Петра I полученъ былъ въ воеводскую канцелярію; ималъ дьякъ Ростовскаго архиерейскаго дома Иванъ Семеновъ».

Въ исторіи колокольнаго звона въ Россіи нельзя пропустить безъ вниманія имени весьма замѣчательнаго и почтеннаго дѣятеля въ области гармонической настройки колоколовъ, отца Аристарха Александровича Израилева, о которомъ уже упоминалось, какъ объ изслѣдователѣ ростовскихъ звоновъ. Родился онъ въ 1817 г. и, окончивъ курсъ въ Ярославской семинаріи, въ 1842 г., былъ рукоположенъ въ г. Ростовѣ во священники. Въ теченіе нѣсколькихъ десятилѣтій проходилъ онъ должности законоучителя и учителя пѣнія, удостоиваясь разныхъ наградъ. О. Израилевъ много лѣтъ трудился надъ изученіемъ музыкальной акустики и изобрѣлъ особый приборъ для точнаго опредѣленія числа колебаній звучащихъ тѣлъ, при помощи котораго явилась возможность настраивать колокола въ любомъ тонѣ; это и старался, гдѣ только могъ, осуществить о. Аристархъ. Такъ, онъ гармонически настроилъ и пожертвовалъ въ храмъ на мѣстѣ кончины Императора Александра II четыре колокола, звонъ которыхъ составляетъ минорный аккордъ. Затѣмъ, по волѣ Императора Александра III, о. Израилевъ настроилъ 9 колоколовъ для дворцовой церкви въ СПБ.; тоже самое произвелъ онъ съ колоколами Казанскаго собора (въ СПБ.), съ церквами Нижегородскаго дворянскаго института и дворца великой княгини Александры Петровны въ Кіевѣ, въ Оріандѣ, по желанію великаго князя Кон-

стантина Николаевича, въ Геѳсиманіи близъ города Іерусалима на храмѣ св. Маріи Магдалины (минорный аккордъ колоколовъ *sol—re—sol, si bemol, re, sol*). На церкви Донского монастыря, сооруженной Первушинымъ, о. Израилевъ поставилъ колокола въ такомъ числѣ и настройкѣ, что на нихъ можно было исполнять пьесы: «Боже, Царя храни» и «Коль славенъ». Наконецъ, въ 1892 г. поставлены имъ 14 колоколовъ на своей родинѣ при церкви преп. Александра Свирскаго въ усадьбѣ В. П. Мордвинова въ с. Вауловѣ Романо-Борисоглѣбскаго уѣзда Ярославской губерніи; на нихъ можно было исполнять: «Со святыми упокой», «Вѣчная память». «Коль славенъ» и «Боже Царя храни» [1]). Чтобы навсегда сохранить гармонію Ростовскихъ звоновъ, о. Израилевъ устроилъ на резонансныхъ ящикахъ 10 стальныхъ камертоновъ, одинаковыхъ по тону съ Ростовскими колоколами, и пожертвовалъ ихъ въ Ростовскій музей церковныхъ древностей, что въ «Бѣлой Палатѣ». На нихъ и воспроизводятся всѣ мотивы Ростовскаго звона по нотнымъ записямъ о. Аристарха Израилева. Скончался онъ въ 1901 году.

Несмотря на все совершенство гармоническаго звона, онъ не представляетъ настоящаго народнаго явленія русской жизни, являясь искусственнымъ созданіемъ любителей. Строгая гармонія стѣсняетъ свободный полетъ фантазіи нашихъ звонарей, пользующихся зато всѣми эффектами ритмики. Разные доморощенные простецы-виртуозы съ высоты колоколенъ разражаются вдохновенными импровизаціями—цѣлыми художественными увертюрами и своеобразными талантливыми контрапунктами. Не подозрѣвая всей красоты и строгой выдержки своего вдохновенія, всегда строго сообразованнаго со смысломъ и значеніемъ того, что совершается въ данный моментъ въ храмѣ, эти художники представляютъ намъ образцы истинно народнаго искусства сыновъ родной земли. Напримѣръ,—какъ пишетъ В. С. Смоленскій въ своей неоднократно уже цитируемой здѣсь статьѣ,—

---

[1]) Должно быть, колокола эти сенаторъ Мордвиновъ пожертвовалъ въ церковь Іоанновскаго Петербургскаго монастыря близъ г. Романова-Борисоглѣбска на берегу рѣки Волги, такъ какъ тамъ до сихъ поръ играется на колоколахъ «Кольславенъ».

рѣдкое и мрачное вступленіе начальнаго трезвона праздничной обѣдни всегда заканчивается блестящимъ рондо, сплошнымъ торжествомъ Allegro con brio.

Вообще же установленныя обрядныя формы православнаго звона слѣдующія: 1) *Благовѣстъ*—передъ началомъ службы, при чемъ языкомъ ударяютъ въ оба края колокола, 2) *Трезвонъ* или *Тризвонъ*, такъ какъ обыкновенно онъ производится въ три пріема; о немъ именно и сказано въ *Типиконѣ*: «ударяютъ во вся кампаны и клеплютъ довольно тризвоны» (см. послѣдованіе Пасхи, утреня). Называется онъ также иногда «*краснымъ звономъ*». 3) *Перезвонъ*, когда поочередно и медленно перебираютъ всѣ колокола одинъ за другимъ, при похоронахъ. Къ этимъ звонамъ слѣдуетъ отнести еще и *набатъ*, т. е. учащенный звонъ въ одинъ колоколъ при какомъ нибудь бѣдствіи: «и тогожъ де часу у Николскихъ воротъ Микитка Гладкой говорилъ: у Спаского *набату* веревка къ языку привязана и велѣлъ онъ Микитка слушать *набату*; а какъ де ударятъ въ набатъ,—идти въ Кремль» (изъ разысканныхъ дѣлъ о Ѳ. Шакловитомъ, изд. Имп. Археогр. Ком. въ СПБ.).

Въ «вольныхъ» городахъ Новгорода и Пскова былъ еще такъ сказать *политическій* звонъ—родъ набата въ вѣчевой колоколъ.

Любителей церковнаго звона всегда было на Руси множество; еще и понынѣ существуетъ благочестивый обычай среди купечества—особенно московскаго—звонить на колокольняхъ во время Пасхальной недѣли. Исторія показываетъ намъ и вѣнценосныхъ любителей-звонарей—царей Грознаго и его сына Ѳеодора Іоанновича. Въ чрезвычайно любопытной статьѣ С. Г. Рыбакова «Церковный звонъ въ Россіи» (СПБ. 1896 г) помѣщена, между прочимъ, біографія одного изъ такихъ ярыхъ любителей и знатоковъ Александра Васильевича Смагина. Онъ именно и утверждалъ, что настоящій народный русскій звонъ *не гармоническій*, а *ритмическій*.

А. В. Смагинъ, сынъ крестьянина Пермской губ. Верхотурскаго уѣзда, села Шипицына, родился въ 1843 году. Будучи призванъ на военную службу, онъ отбывалъ ее писаремъ въ полку, стоявшемъ въ г. Ливнахъ Орлов-

ской губ. Тамъ, въ 1867 г., Смагинъ обратилъ на себя вниманіе общества, обучивъ хорошему звону церковныхъ сторожей. Тогда мѣстный церковный староста, богатый купецъ, большой ревнитель благочестія, взялъ Смагина къ себѣ главнымъ конторщикомъ. Разъѣзжая по командировкамъ, А. В. Смагинъ имѣлъ случай слышать и изучить звоны Москвы, Троице-Сергіевой Лавры и Ростовскіе. Усвоивъ ихъ, онъ выработалъ свою особую систему звона съ весьма простыми приспособленіями для того, чтобы находящіеся въ разныхъ ярусахъ колокольни звонари во время общаго благовѣста могли наблюдать единообразный ритмъ (подробности см. въ указанной ст. Рыбакова).

Съ 1878 г. Смагинъ попадаетъ въ СПБ., гдѣ онъ впалъ въ большую бѣдность и испыталъ разныя злосчастія, будучи вынужденъ даже одно время добывать себѣ хлѣбъ тяжелымъ трудомъ чернорабочаго на Балтійскомъ заводѣ. Усвоивъ въ СПБ. такъ называемый *Лаврскій звонъ*, Смагинъ въ теченіе 10 мѣсяцевъ состоялъ звонаремъ любителемъ въ Александро-Невской Лаврѣ, гдѣ любимымъ колоколомъ его былъ 800 пудовый. И хотя время это совпало съ самымъ тяжелымъ періодомъ жизни А. В., онъ наотрѣзъ отказался отъ предложеннаго ему жалованья 30 руб. въ мѣсяцъ, такъ какъ поступилъ въ звонари по поводу спасенія отъ гибели царской семьи въ Боркахъ, и брать за это деньги считалъ постыднымъ дѣломъ, торговлею чувства любви къ родинѣ.

Наконецъ, въ 1888 г. А. В. посчастливилось устроиться по счетной части въ департаментъ Военной и Морской отчетности Государственнаго Контроля, хотя это случилось уже незадолго до его смерти въ концѣ 90-хъ годовъ прошлаго столѣтія.

Съ 1888 же года А. В. Смагинъ поступилъ звонаремъ-любителемъ въ Вознесенскую церковь, гдѣ и состоялъ вплоть до своей кончины; кромѣ того, во время случайной поѣздки въ Коневецкій монастырь, онъ успѣлъ устроить и установить тамъ хорошій звонъ, къ величайшей радости богомольцевъ, сдѣлавшихъ А. В. манифестацію.

На коронаціонныхъ торжествахъ нынѣ царствующаго Императора

А. В. Смагинъ предлагалъ руководить общимъ торжественнымъ звономъ московскихъ церквей, но поданный имъ проектъ устройства этой части празднества не получилъ почему-то осуществленія.

Не только композиторы, но и великіе поэты увлекались музыкою колокольнаго звона, передавая свои о немъ впечатлѣнія во многихъ произведеніяхъ. Кто не знаетъ «пѣсни о колоколѣ» Шиллера, котораго вдохновила къ созданію этой поэмы надпись на колоколѣ: «vivos voco, mortuos plango, fulgura frango», т. е. «живыхъ призываю, мертвыхъ оплакиваю, молніи разбиваю». У В. Гаршина есть красивый разсказъ о томъ, какъ вечерній звонъ колокола остановилъ самоубійцу.

Перенесенный на сцену въ драматическомъ произведеніи колокольный звонъ даетъ одинъ изъ самыхъ мощныхъ театральныхъ эффектовъ. Пишущій эти строки испыталъ сильнѣйшее и незабываемое ощущеніе на представленіи «Бориса Годунова» А. Пушкина въ постановкѣ Станиславскаго, когда мастерской трезвонъ Кремлевскихъ церквей при перемѣнѣ картины переходитъ постепенно въ медленные удары одного тоскливаго колокола въ кельѣ Пимена при полномъ мракѣ зрительнаго зала.

Матеріалами къ настоящему очерку послужили:

1) Н. В. Покровскій: Дополненіе къ лекціямъ по христіанской археологіи (1900—1902 г.) Спб. 1901 г.

2) А. Израилевъ: Ростовскіе колокола и звоны. Спб. 1884 г. (памятники древней письменности).

3) С. Г. Рыбаковъ: Церковный звонъ въ Россіи (Спб. 1896 г.).

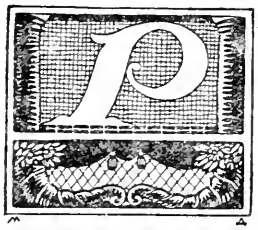
4) С. В. Смоленскій: О колокольномъ звонѣ въ Россіи (Рус. Муз. Газ. № 9—10 1907 г.).

5) Н. Б—въ: Колокола. Ст. въ т. 30 Энцикл. словаря изд. Брокгауза и Ефрона.

6) Собственныя наблюденія и изысканія.

ТЕАТРЪ И ЮНОСТЬ.

В. РОЗАНОВА.



АЗСМАТРИВАЮ рисунки «Китайскаго театра» въ Царскомъ Селѣ по приложенью къ «Ежегоднику»[1]) и мысль присмирѣла, а воображеніе широко раскрыло крылья. Царское Село, Петербургъ, ледъ, холодъ, отвратительное небо, гвардейцы, чиновники, дѣло, служба, — и около этой возмутительной прозы, можетъ быть какъ бунтъ противъ нея, воля настойчиво, упорно, наконецъ, отчаянно создала міръ безудержной фантазіи, совершенно дѣтской, совершенно наивной, совершенно невинной. «Мы отдали день чорту: вечеромъ зажигаются огни и мы—опять дѣти, въ маленькой дѣтской комнатѣ, окружены ангелами-ли, феями-ли, крошечными геніями, куколками, съ которыми ведемъ притворные разговоры, и шаля въ нихъ, и вѣря имъ, и отдыхаемъ... чтобы на утро опять проснуться чортомъ и приняться за чертовскія дѣла, именуемыя службою и работою». Въ дѣтской комнатѣ, какъ я наблюдалъ, собственно громоздится цѣлая миѳологія, — и познаніе «древнихъ религій», можетъ быть, всего лучше было бы начинать съ внимательнаго изученія дѣтской комнаты и того, что въ ней творится... Она полна миѳами; въ ней есть религія—именно языческая, состоящая въ принятіи неодушевленнаго за одушевленное; есть страхи, есть надежды; религія безпечальная еще и вмѣстѣ таинственная и прелестная. Полу-сказка, полу-«страхъ Божій». Театръ и инстинктъ театра, по крайней мѣрѣ, въ наше время, убійственно-прозаичное и скучное, есть великій талантъ временами возвращаться къ дѣтству, и творить все, что творятъ дѣти, т. е. выдумывать, сочинять и вѣрить сочиняемому, какъ дѣйствительному.

Надъ вымысломъ слезами обольюсь,

---

[1]) Вып. III.

какъ сказалъ Пушкинъ, сказалъ незадолго до смерти, утомленный жизнью, о чудномъ дарѣ фантазировать и вѣрить.

И вотъ въ Царскомъ Селѣ создался Китайскій театръ. «Мы будемъ, какъ китайцы, сидѣть въ китайской обстановкѣ, смотрѣть китайское небо, слѣдить за деликатной неуклюжей походкой китаянокъ... ей-ей съ минутнымъ желаніемъ устроить маленькій романъ съ ребенкомъ-женщиной невѣдомаго Востока». Почему не Парижъ, не Берлинъ? — «О, это слишкомъ близко!»—Почему не Эллада?—«Нѣтъ, это всетаки похоже на насъ: вѣдь мы всѣ вышли изъ Эллады, ея искусства и наукъ. Нужно совершенно другое, новое: вотъ—Китай! Съ нимъ мы уже не имѣемъ ничего родственнаго, ни одной нити реальной связи. Сюда-то мы и уйдемъ»...

Совершенно какъ дѣти въ дѣтской: чѣмъ дальше отъ *теперь* и *здѣсь*—тѣмъ лучше! Чѣмъ непохожѣе на дѣйствительность—тѣмъ правдоподобнѣе и реальнѣе въ томъ новомъ мірѣ, который имѣетъ законы существованія, отрицательные въ отношеніи законовъ, по которымъ движется дѣйствительная жизнь! тѣмъ ближе, наконецъ, къ подлинной настоящей миѳологіи и религіи!

И вотъ тайный совѣтникъ, который утромъ говорилъ наставительныя слова коллежскому ассесору, вечеромъ глядитъ на эти пагоды съ такими странными параллельными дощечками, на зеленыхъ драконовъ и гирлянды голубенькихъ огней... А главное—воздухъ и небо, и эта гладь воды настоящаго Янъ-тце-Кіанга. Сонъ и религія... Право, язычество вокругъ; хоть-бы малюсенькій «крестикъ» гдѣ напомнилъ, что мы—въ христіанской странѣ и сами христіане. Но всякій «крестикъ» предусмотрительно убранъ. Въ «Китайскомъ театрѣ» Царскаго Села Христосъ не приходилъ на землю, ап. Павелъ не проповѣдывалъ, «папъ» не совершалось и митрополитовъ тоже, а есть только... голубой Янъ-тце-Кіангъ и надъ нимъ голубое небо и смертная охота влюбиться въ какую нибудь китаянку.

На завтра опять онъ будетъ распекать коллежскаго ассесора. Да, но это—завтра. Теперь 11 часовъ ночи и мы—въ Китаѣ.

Все хорошо, если бы не подагра: пробуждаетъ къ дѣйствительности. Хочется загрезить, заснуть, но ни грёза, ни сонъ не держится:

Облетѣли цвѣты
И угасли огни...

Въ шестьдесятъ лѣтъ нѣтъ ни крѣпкаго сна, ни золотыхъ сновидѣній. И какъ часто можно услышать шопотъ въ креслахъ: «настоящее удовольствіе я чувствую не въ театрѣ, а послѣ театра. Театръ—это всетаки усталость. Но дома, но теплый халатъ, горячая чашка чаю и постель—это *да*, и лучше всего именно послѣ театра, т. е. сверхъ-утомившись. Вотъ какъ вечерній моціонъ передъ сномъ—я употребляю иногда театръ».

Это — другое дѣло. И Черноморъ говорилъ передъ Людмилою: «охъ, старость непоправима».

* * *

Какъ-то въ суетѣ, заботахъ, и той уторопленности жизни, которая на минуту разрушаетъ тактъ и предусмотрительность, я отправилъ небольшую дочь подростка на утреннее представленіе «Пиковой Дамы» въ Консерваторію. За это потомъ очень бранилъ меня Л. Б. Бертенсонъ и упрекалъ такими серьезными упреками, отъ которыхъ совѣстно было во мнѣ «гражданину», «литератору» и «отцу». Всѣ три конфузились. Но осталось незабываемымъ впечатлѣніе отъ явной и грубой педагогической ошибки.

Вернулись. И благоразумная нѣмка доложила, что все было хорошо, музыка хороша, пѣніе хорошо, публики немного и достаточно, ничего изъ вещей не забыли въ театрѣ и проѣхали туда и обратно недорого. Вся проза была въ исправности, и сѣли обѣдать съ той мыслью, что дочь не повредила себя за тѣ часы, въ которые, по стеченію обстоятельствъ, было «не до нея». Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то недоданное и обѣщанное другое удовольствіе, или въ уравненіе съ другимъ удовольствіемъ, какое всѣмъ досталось, кромѣ ея. Мотивовъ не помню. Наступалъ вечеръ и надо было позвать ее пить обычное «молоко».

Въ комнатѣ ея, однако, не было, и на оклики она также не отзывалась. Недоумѣніе. И, наконецъ, при болѣе подробномъ осмотрѣ, уже въ

В. А. ЛЯДОВА ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
МРАМОРНЫЙ ГОРЕЛЬЕФЪ АРТИСТКИ НА ПАМЯТНИКѢ ЕЯ НА СМОЛЕНСКОМЪ КЛАДБИЩѢ ВЪ СПБ.

Все хорошо, если бы не подагра: пробуждаешь [illegible] къ дѣйствительности. Хочется затрезить, заснуть, но ни грёза, [illegible] не держится:

Обѣ[illegible]
И у[illegible]

Въ шестьдесятъ лѣтъ [illegible] ни золотыхъ сновидѣ-ній. И какъ часто [illegible] въ креслахъ: «настоящее удовольствіе и чувствую [illegible] послѣ театра. Театръ—это всетаки [illegible]. Но дома [illegible] горячая чашка чаю и постель—это [illegible] и лучше всего [illegible] театра, т. е. сверхъ-утомившись. Вотъ какъ вечерній м[illegible] [illegible]омъ—я употребляю иногда театръ».

[illegible] юморъ говорилъ передъ Людмилою: «охъ, старость непо[illegible]

* * *

[illegible] то въ [illegible] заботахъ, и той утороплённости жизни, которая на минуту разрушаетъ [illegible]ктъ и предусмотрительность, я отправилъ небольшую дочь подростка на утреннее представленіе «Пиковой Дамы» въ Консерваторію. За это потомъ очень бранилъ меня Л. Б. Бертенсонъ и упрекалъ такими серьезными упреками, отъ которыхъ совѣстно было во мнѣ «гражданину», «литератору» и «отцу». Всѣ три конфузились. Но осталось незабываемымъ впечатлѣніе отъ явной и грубой педагогической ошибки.

Вернулись. И благоразумная нѣмка доложила, что все было хорошо, [illegible] хорошо, пѣніе [illegible]ошо, публики немного и достаточно, ничего изъ [illegible] не забыли въ театрѣ и проѣхали туда и обратно недорого. Вся [illegible]ла въ исправно[illegible] и сѣли обѣдать съ той мыслью, что дочь не [illegible] себя за тѣ часы, въ которые, по стеченію обстоятельствъ, было [illegible]. Отправлена она была на оперу случайно, за какое-то не-[illegible]ванное другое удовольствіе, или въ уравненіе съ другимъ [illegible] досталось, кромѣ ея. Мотивовъ не помню. [illegible] бы [illegible] ее лишь обычное [illegible] [illegible]вало. [illegible] было, и на оклики она также не отзывалась. Не[illegible] наконец при болѣе подробномъ осмотрѣ, уже въ

3x

вечернемъ сумракѣ, замѣтили, что изъ подъ стола торчитъ кусокъ юбки.— «Вѣра, ты тутъ?» — «Ну, что̀ вамъ?» — «Что̀ ты тамъ дѣлаешь?» — Молчаніе.—«Да вылѣзай-же, Вѣра». — «Оставьте меня въ покоѣ, оставьте!» — Не понимаемъ. «Чего оставьте: вылѣзай пить молоко». Еще какая-то возня, уговоры, сопротивленіе,—конечно, недолго: и дѣвочка поднялась съ полу, вся опухшая отъ слезъ, съ сверкающими глазами, то поднимаемыми на окружающихъ съ гнѣвомъ, то опускаемыми въ какой-то стыдливости. Всѣ были изумлены и ничего не поняли. На вопросъ: «не обидѣлъ-ли кто ее», всѣ отвѣтили отрицательно. «Не было-ли ссоры съ другими дѣтьми?» Но и этого не было. Сама она не отвѣчала ни на какіе вопросы, кромѣ одного, раздраженнаго: «оставьте меня въ покоѣ».

Что̀-же дѣлать, — «оставили». Можетъ быть, и это было не педагогично, но вѣдь не вытаскивать-же изъ дѣтей клещами педагогически-необходимыя признанія. Въ чемъ-то она затаилась, сдѣлалась неразговорчива, вообще со всѣми неразговорчива. Но вотъ чего я не могъ не замѣтить, когда полу-шутя, полу-играя говорилъ съ дѣтьми домашнимъ житейскимъ языкомъ, естественно прозаичнымъ и иногда грубо-прозаичнымъ. Въ то время какъ другія дѣти сливались съ тономъ разговора и шутокъ, эта отстранялась. Я говорилъ житейски-низкимъ тономъ, но у нея, очевидно, всталъ въ душѣ какой-то другой тонъ отношенія къ дѣйствительности, да можетъ быть и другая дѣйствительность, во всякомъ случаѣ, стояли въ душѣ другія слова, другія мысли, другія чувства...

Пока все не разъяснилось: случайно нашли среди задачниковъ, «Закона Божія» и диктанта клочекъ бумаги, гдѣ еще дѣтскими большими буквами было записано впечатлѣніе отъ «Пиковой дамы». Я его спряталъ куда-то и онъ хранится, но только теперь долго искать. Не могу выразить лучше его смысла и впечатлѣнія отъ него, т. е. для меня, читателя, какъ сравнивъ съ тѣмъ, что я испыталъ, когда впервые услышалъ музыку Чайковскаго въ «письмѣ Татьяны» (опера «Евг. Онѣгинъ»)... Дѣвочка ничего не поняла въ оперѣ, какъ и Татьяна вѣдь ничего не понимала въ Онѣгинѣ. Но на душу ея пахнуло что-то неизмѣримо могущественнѣйшее, чѣмъ

эта душа и ея слабыя силенки, и она вся встала, въ какомъ-то трепетѣ и дрожаніи, на встрѣчу «невѣдомому міру», съ этимъ ожиданіемъ, что онъ убьетъ и осчастливитъ, что теперь она «уже совсѣмъ другая», чѣмъ до этой встрѣчи, до этого узнанія... Смятеніе, испугъ и невыразимое счастье плелись въ безграмотныхъ строкахъ: и вотъ, читатель не повѣритъ, но это фактъ, чѣмъ они кончились; «Вѣра останется, какъ и Марія, вѣчною дѣвою и не выйдетъ замужъ». О «Маріи» она узнала изъ Закона Божія: фактъ замужества ей, вѣроятно, былъ извѣстенъ въ общемъ очеркѣ, конечно, безъ малѣйшаго знанія сущности. «Быть дѣвою» значило «быть одинокою», «быть одною»; напр., залѣзть подъ столъ и не играть съ дѣтьми. Явно было изъ безграмотныхъ строкъ, что опера пахнула на нее невѣроятнымъ очарованіемъ и подняла «на дыбы» ея душу, къ героизму, къ великому. «Только Марія, Божія Матерь: и ничто менѣе... вотъ чѣмъ стану *я*, хочу быть *я*, должна быть *я*»... Но, во всякомъ случаѣ, и безспорно это было то самое чувство, которое старинныхъ рыцарей уносило къ великимъ обѣтамъ и посвященіямъ. Изъ этихъ рыцарей многіе вѣдь были не грамотнѣе нашей Вѣрочки и столь же наивны, какъ она.

Онъ имѣлъ одно видѣнье,
Непостижное уму...

Мы смѣялись и разговаривали о клочкѣ бумаги. Было явно, что она не только не поняла сюжета оперы, но и всѣхъ мѣстъ въ ней, не относившихся «до дѣла»; даже ихъ, въ сущности, не замѣтила. Какъ вѣдь и Татьяна не замѣтила въ Онѣгинѣ многихъ существенныхъ сторонъ, впившись душою только въ одно, что онъ—«герой». Не замѣтила въ немъ прозы, не замѣтила въ немъ сухости, не замѣтила въ немъ изношенности. Наша Вѣрочка также не замѣтила, что суть дѣла въ оперѣ заключается въ картежной игрѣ. Суть для нея была въ томъ, что дѣвушка въ какомъ-то горѣ бросилась въ рѣку, а Германъ что-то поетъ въ невыразимой тоскѣ. Тоска здѣсь и тоска тамъ: эта сшибка тоскующихъ душъ, безпредметно (для нея) тоскующихъ, и затѣмъ страшно разбившихся и погибшихъ—для нея и со-

ставляли «сюжетъ оперы»,—то, о чемъ она написала, то, что выражала музыка Чайковскаго. Всѣ остальныя дѣйствующія лица, въ томъ числѣ и великая бабушка, были для нея хламомъ. «Только мѣшаютъ смотрѣть и слушать,—слѣдить за *главнымъ*». Все, какъ въ Онѣгинѣ для Татьяны, которая «разгадки» его искала въ замѣткахъ на поляхъ прочитанныхъ книгъ, а не въ фактическомъ сообщеніи слуги, что «баринъ всего больше любитъ играть въ карты»...

Прошло лѣтъ пять. Эта же дѣвочка прочла уже всего Пушкина, Лермонтова, Диккенса (кромѣ «Пикквика») и, ища «чего-нибудь еще», часто рылась въ моихъ книгахъ. Она уже образовала у себя вкусъ къ чтенію и какимъ-то художественнымъ чутьемъ угадывала, что хорошо и что плохо. Въ смыслѣ вотъ этой художественной оцѣнки я былъ однажды очень разочарованъ, когда она сказала, что «даже больше Пушкина ей нравится Лакмэ»...

— Лакмэ? Что такое? Я не понимаю.

— Да. Я нашла уголокъ, гдѣ спрятаны всѣ оперы. И одну прочла. Это такая прелесть!

— «*Либретто* оперы? Эта чепуха? Фуй»...

Я на удачу сказалъ «Лакмэ»,—потому что на самомъ дѣлѣ не помню, что именно ей понравилось. Но сейчасъ-же я взялъ либретто и пробѣжалъ конецъ,—обычно самое интересное и «трагическое» въ оперѣ. Ну, конечно: чудная дѣва умирала въ священномъ лѣсу; солнце заходило; грудь ея тѣснили такія чувства, что не выразить. Тутъ «вѣчная разлука», «загробныя обѣщанія», «коварныя враждебныя силы».

— Ахъ, Господь мой,—подумалъ я: да вѣдь тутъ весь Жуковскій. Дѣвочка полюбила въ «Лакмэ» (или чемъ-то) Жуковскаго, его *тонъ*, его *грезы*, его *сюжеты*... Именно—привидѣнія, загробный міръ, вѣчныя обѣщанія, и чувства, до того возвышенныя, что земля не вынесетъ. Для насъ, похолодѣвшихъ въ жизни, уже износившихся и безвѣрныхъ—все это есть несносный хламъ, чепуха и ложь; но вѣдь кто знаетъ, можетъ быть жизнь и заключается именно въ ниспаденіи души отъ истины ко лжи, отъ вели-

каго къ мелочному. Но первоначальная душа, «по вылетѣ изъ рая», состоитъ именно въ обѣщаніяхъ *вѣчныхъ*, въ чувствахъ «великихъ, какихъ земля не выноситъ», и, наконецъ, она въ родствѣ съ «таинственнымъ тамошнимъ», раемъ-ли, преисподнею-ли, но только всего менѣе—съ землею, куда родилась и пришла. Дѣти—великіе реалисты, но только они соотносятся не съ тѣми реальностями, съ какими мы соотносимся. Не имѣя опыта жизненнаго, они берутъ вещи прямо, безъ излома; напр., вѣдь клятва дается, конечно, не для обмана, а для исполненія; клятва въ самой идеѣ своей есть непремѣнно вѣчная клятва. Дѣти такъ и берутъ ее: «какая-же клятва, если она не вѣчна». Но точь-въ-точь такъ беретъ дѣло и опера. Дѣтскій и оперный міръ вполнѣ гармонируютъ: и оба міра представляютъ «ложь» для 50-ти лѣтняго возраста, для Петербурга и государственной службы, но представляютъ нѣкоторую великую истину *въ самой себѣ* и *въ дѣтской*, до «грѣхопаденія и слабости человѣческой», до порога отцовскаго кабинета и матерней гостиной, гдѣ дѣла и разговоры ведутся нѣсколько въ иномъ тонѣ и не съ тою правдою, какъ въ дѣтской комнатѣ.

Опера есть продолженіе и развитіе дѣтской комнаты; дѣти, именно они, а не мы, находятся въ глубочайшемъ родствѣ съ оперою. Что касается до «либретто», то вѣдь и дѣти говорятъ афоризмами, отрывочными фразами, прямыми (т. е. правдивыми и реальными) словами, безъ душевныхъ изгибовъ и переходныхъ оттѣнковъ, безъ той бытовой лжи, дѣланности и притворства, не находя которыхъ въ либретто оперы, мы и называемъ его «глупымъ» и «неестественнымъ». Но вѣдь и дѣтей мы называемъ «еще глупыми» за ихъ коротенькія сужденія. Дѣти разговариваютъ оперными либретто, а не разговариваютъ языкомъ Толстого и Достоевскаго: все—прямо, все—фактично, все въ высшей степени правдиво, а отнюдь не психологично, не идейно, отнюдь не съ тою «бахромою», какую отрасчиваетъ на нашихъ рѣчахъ бытъ, испытанія и вообще «грѣхопаденіе». Либретто—не нашъ міръ, не нашъ языкъ; но и языкъ Левина и Раскольникова, каковымъ говоримъ мы—не дѣтскій языкъ. Въ либретто говорятъ правдивые Донъ-Кихоты, не-

опытныя Пятницы (индѣецъ, другъ Робинзона Крузо), люди XI-го вѣка, люди, освобождавшіе Іерусалимъ. Но вѣдь это все вполнѣ реально, и только мы никакъ не могли бы принять участія въ этой реальности и отъ того называемъ ее «чепухою», тогда какъ дѣти называютъ ее «героическою правдою», въ которой охотно и страстно приняли бы участіе.

— «Страстно»... Вотъ это то и не хорошо. Дѣти должны пить въ свое время молоко и ложиться спать.

Я и не спорю и вообще моя мысль заключается не въ сближеніи театра съ буквальными дѣтьми, а съ *подростками*, и, во вторыхъ, въ сближеніи, *допустимомъ* иногда, а отнюдь не въ обыденномъ, постоянномъ или даже частомъ. Но иногда пусть посмотрятъ грозу; пусть взволнуются необычнымъ волненіемъ; пусть пройдетъ передъ ними небесное видѣніе, съ подлинно голубыми небесами и вѣчными обѣщаніями. Ахъ, да за что же вѣдь и мы любимъ оперу, какъ не за то, что она насъ уноситъ въ «міръ иной», но мы уже не можемъ унестись, тѣла отяжелѣли и крылъ нѣтъ. Отрочество это—крылья въ самой натурѣ. Перенесемся къ Жуковскому: разсуждать по педагогамъ и по Бертенсону—не надо-бы нарождаться и Жуковскому. «Зачѣмъ тревожить спокойствіе жителей столицы и губерній». Удивительно, какъ высшія педагогическія соображенія и мудрая медицина совпадаютъ въ совѣтахъ съ Дуббельтомъ и Бенкендорфомъ: «зачѣмъ гражданамъ тревожится, къ чему имъ мечта? Это опасно. Пусть спятъ спокойнымъ сномъ, безъ сновидѣній».

* * *

Уже когда вышенаписанное было написано, я пережилъ лично впечатлѣніе, которое еще болѣе укрѣпило меня въ убѣжденіи, что надо дѣтямъ дать «грезу Жуковскаго», съ которою я сближаю оперу. Шла «Манонъ» въ прелестномъ исполненіи Смирнова и особенно Кузнецовой-Бенуа. На мое почти нѣмое желаніе взять въ театръ которую нибудь дѣвочку изъ двухъ, 15-ти и 14-ти лѣтъ, было отвѣчено протестомъ, столь категорическимъ, что я и не заикался далѣе. Но въ оперѣ я все время смотрѣлъ дѣтскимъ взглядомъ, спрашивая, какъ подѣйствовало бы это, какъ подѣйствовало бы

другое на 14—15 лѣтъ. Я и оставлялъ и возвращался къ этимъ «примѣриваніямъ». Наконецъ, я унесся самъ въ грезу и былъ истинно восхищенъ безпримѣрно благороднымъ сюжетомъ. Сюжетъ мнѣ такъ же нравился, какъ музыка, какъ все. Начиная съ перваго момента, гдѣ Манонъ сидитъ возлѣ дерева, и до конца,—она даетъ такую массу художественныхъ положеній, художественныхъ позъ, художественныхъ движеній, что я подумалъ:

— Боже, да вѣдь опера стоитъ университета! Не даромъ мои товарищи въ Москвѣ, въ 1878—1882 год., пропуская часто лекціи, всякій лишній рубль тащили въ кассу театра, а потомъ дома неудержимо орали вмѣсто Цицерона:

И будешь ты царица міра,
Подруга вѣрная моя (изъ «Демона», тогда недавно появившагося).

Или напѣвали себѣ подъ усъ:

Но-о-ченька,
Ночь темная... (оттуда-же).

Университетъ изъ красокъ и звуковъ... Университетъ въ такомъ сочетаніи пластическихъ образовъ, возвышенныхъ словъ, западающихъ въ душу мотивовъ, какъ это рѣшительно недоступно для каѳедры съ ея сухопарымъ профессоромъ. Я посмотрѣлъ на оперу, какъ на остатокъ того древняго, могущественнаго просвѣщенія, когда, еще не умѣя говорить книгами, оно говорило линіями, формами, пластикою,—пока, еще не разрушенное въ настроеніи газетами, оно дышало тѣмъ цѣльнымъ вдохновеніемъ, которое выдохнуло готику и соборы. Опера—конечно языческій храмъ, или вѣрнѣе—волшебный храмъ, гдѣ молятся до-христіанскими чистыми словами, отношеніями; молятся *самою жизнью*, *возвышенною жизнью*! Вѣдь именно такова была древняя миѳологія: молились не читаемою молитвою, а подвигомъ! и подвигомъ безъ оттѣнка христіанскаго мученичества, а героическимъ, или народно полезнымъ или лично, благороднымъ.

«Вотъ я, прекрасный человѣкъ, стою передъ богами: и это—моя жертва имъ!»

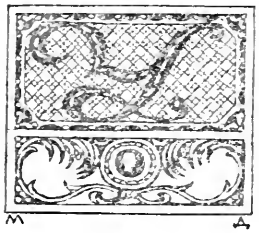
Впрочемъ, страданіе, какъ элементъ мученичества, входитъ во всѣ оперы, но только безъ христіанскаго привкуса. Страдаютъ за любовь. Страдаютъ за вѣрность. Страдаютъ, исполняя клятвы. Вездѣ—за человѣческое достоинство, вездѣ человѣкъ страдаетъ за себя и героическое въ себѣ, противъ «низшихъ силъ» начинающейся пошлости, почти можно сказать—начинающагося «нашего времени».

Подъ этимъ угломъ опера есть возвратъ «къ доброй старинѣ», и свѣтское общество, особенно высшаго круга, потому же любитъ смотрѣть ее, почему народъ любитъ слушать былины. Вѣдь именно этотъ кругъ общества и создалъ и пережилъ всѣ формы героической любви, героическихъ отношеній и т. д. Дворцовая жизнь Екатерины была весьма похожа на оперу; жизнь ея вѣка вся была какою-то оперною миѳологіею. Для насъ эта жизнь не понятна и не переносима: не тѣ нервы, не тѣ мускулы; не тотъ стиль зданій, залъ, гостиныхъ. Самая душа уже не та. Орловъ поубавилось, курицъ—прибавилось. Но и курица иногда взлетаетъ; или, прижавшись къ землѣ, закидываетъ на бокъ головку и слѣдитъ за ястребомъ въ небѣ. Увы, эти грустные и некрасивые взгляды напоминаютъ бинокли, направленные тайными совѣтниками изъ ложъ и партера на шумъ и блескъ сцены. Не тѣ зрители, не тѣ... Я кончу пожеланіемъ, чтобы больше всего юность и отрочество, со своей способностью къ героическому, со своимъ вкусомъ героическаго—хлынула въ широко распахнутыя ворота Мельпомены.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКІЙ ТЕАТРЪ [1]).

МАКСИМИЛІАНА ВОЛОШИНА.

I. ОСНОВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ.



КАЗЫВАЯ на освѣщенный фасадъ театра, Теофиль Готье говорилъ братьямъ Гонкурамъ, взявъ ихъ подъ руки:

«Я люблю театръ вотъ такъ: снаружи. Сейчасъ въ моей ложѣ сидятъ три дамы, которыя мнѣ все разскажутъ. Директоръ театра Фурнье — человѣкъ геніальный, съ нимъ никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года онъ возобновляетъ «Le Pied du Mouton». Красныя декораціи онъ перекрашиваетъ въ синія, а синія въ красныя, вводитъ новый трюкъ или англійскихъ танцовщицъ... Въ сущности, во всемъ, что касается театра, слѣдовало бы поступать такъ. Надо, чтобы существовалъ одинъ водевиль и въ немъ дѣлать маленькія измѣненія время отъ времени. Это такое гнусное искусство—театръ... грубое искусство...»

Такія рѣчи велъ въ пятидесятыхъ годахъ самый блестящій изъ драматическихъ французскихъ критиковъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ «Prince des critiques», провозглашенный таковымъ анкетой, устроенной «Comodia»—теперешній академикъ Эмиль Фаге писалъ:

«Современный французскій театръ удивляетъ своимъ единообразіемъ; справедливо можно сказать, что каждый вечеръ во всѣхъ театрахъ Парижа играютъ одну и ту же пьесу подъ разными заглавіями.

Какимъ образомъ нація, которую считаютъ подвижной и нетерпѣливой можетъ наслаждаться въ теченіе цѣлаго года тридцатью пьесами, написанными на одну тему? Адюльтеръ могъ имѣть въ себѣ нѣчто пикант-

---

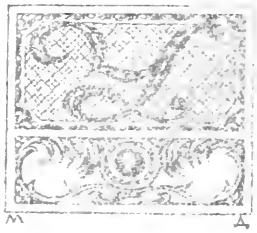
[1]) *Émile Faguet* Propos de théâtre. Jules *Lemaitre* Impressions de théâtre. *Alfonse Séché et Jules Bertant* L'Evolution de théâtre contemporain. *Paul de Saint-Yıctor* Le théâtre contemporain. *Theofile Gautier* Histoire du Romantisme.

С. МАРКОВЕЦКІЙ (КАЛХАСЪ), В. А. ЛЯДОВА (ЕЛЕНА) и Н. Ф. САЗОНОВЪ (ПАРИСЪ)
«ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКІЙ ТЕАТРЪ [1]).

МАКСИМИЛІАНА ВОЛОШИНА.

I. ОСНОВНЫЯ ТЕЧЕНІЯ.



Глядя на освѣщенный фасадъ театра, Теофиль Готье говорилъ братьямъ Гонкурамъ, взявъ ихъ подъ руки:

«Я люблю театръ вотъ такъ: снаружи. Сейчасъ въ моей ложѣ сидятъ три дамы, которыя мнѣ все разскажутъ. Директоръ театра Фурнье — человѣкъ геніальный, съ нимъ никакой опасности новой пьесы. Каждые два-три года онъ возобновляетъ «Le Pied du Mouton». Красныя декораціи онъ перекрашиваетъ въ синія, а синія въ красныя, вводитъ новый трюкъ или [illegible]... Въ сущности, во всемъ, что касается театра, слѣдовало бы поступать такъ. Надо, чтобы существовалъ одинъ водевиль и въ немъ дѣлать маленькія измѣненія время отъ времени. Это такое гнусное искусство — театръ... грубое искусство...»

Такъ [illegible] велъ въ пятидесятыхъ годахъ самый блестящій изъ драматическихъ французскихъ критиковъ.

[illegible] тому назадъ «Prince des critiques», провозглашенный [illegible] устроенной «Comodia»—теперешній академикъ Эмиль [illegible]

Современный французскій театръ удивляетъ своимъ единообразіемъ; справедливо можно сказать, что каждый вечеръ во всѣхъ театрахъ Парижа играетъ [illegible] ту же пьесу подъ разными заглавіями.

Какимъ образомъ нація, которую считаютъ подвижной и нетерпѣливой можетъ [illegible] въ теченіе цѣлаго года тридцатью пьесами, написанными на [illegible] тему? Адюльтеръ могъ имѣть въ себѣ нѣчто пикант-

[1]) *Émile Faguet* [illegible] de théâtre. Jules *Lemaître* Impressions de théâtre. *Adolphe Séché et Jules Bertaut* [illegible] de théâtre contemporain. *Paul du Saint-Victor* [illegible] théâtre contemporain. *Théophile Gautier* Histoire du Romantisme.

ное въ первый разъ, когда онъ былъ совершенъ, и въ первый разъ, когда онъ былъ разсказанъ...

Мужъ, жена и любовникъ—вотъ три единства современнаго театра, и этотъ законъ трехъ единствъ настолько же ненарушимъ, какъ былъ старый. Французы любятъ строгую легализацію въ литературѣ».

Совсѣмъ недавно, въ сентябрьскомъ номерѣ «La Revue», Поль Гзель писалъ о театральномъ кризисѣ (L'Usine Théatrale»):

«Театръ въ наши дни сталъ большой фабрикой и каждый изъ нашихъ драматурговъ сталъ заводчикомъ, фабрикантомъ.

Страшное бѣдствіе для театра въ томъ, что тѣ, которые пишутъ съ успѣхомъ театральныя пьесы, получаютъ такія громадныя деньги. Со всѣхъ сторонъ только и слышишь, что о головокружительныхъ барышахъ, осуществленныхъ тріумфаторами сцены.

Одинъ получаетъ ежегодно милліонъ съ двухъ-трехъ пьесъ, успѣхъ которыхъ длится. Другой строитъ себѣ дворецъ на доходъ, принесенный одной пьесой. Въ наши дни драматургами становятся точно такимъ же образомъ, какъ становятся фабрикантами обуви... И для того и для другого достаточно однѣхъ и тѣхъ же способностей. Единственное различіе въ томъ, что мѣрку приходится снимать съ мозга, а не съ ноги потребителя: обѣ операціи болѣе схожи, чѣмъ это можно предположить... А затѣмъ остается только выкроить куски кожи или діалога, по обычнымъ патронамъ, а главное согласно модѣ.

Можно наблюдать молодыхъ людей двадцати, двадцати двухъ лѣтъ, которые, желая быстро пріобрѣсти состояніе и имѣя шишку практической сметки, посвящаютъ себя фабрикаціи театральныхъ пьесъ. Они ничего еще не видѣли, ничего не наблюдали, ничему не учились... Они проштудировали обычные рецепты знаменитыхъ поставщиковъ театра, они ихъ примѣняютъ и это удается имъ прекрасно.

Каждый кидается на театръ, какъ на добычу. Романисты говорятъ: «оставимъ романъ, который приноситъ слишкомъ мало, будемъ дѣлать пьесы!»

Нѣсколько лѣтъ назадъ одинъ критикъ (Жоржъ Польти), прочитавъ въ «Разговорахъ Гете съ Эккерманомъ», что великій нѣмецкій поэтъ насчитывалъ тридцать шесть драматическихъ положеній, не указывая при этомъ какихъ, попытался найти это число театральныхъ комбинацій въ пьесахъ всѣхъ странъ и всѣхъ народовъ. Онъ легко достигъ желаемой цифры. Если бы онъ попробовалъ совершить ту же операцію надъ современными пьесами, едва ли бы смогъ онъ открыть больше четырехъ основныхъ драматическихъ положеній: 1) будутъ ли они счастливы или нѣтъ? 2) измѣнитъ или не измѣнитъ? 3) разойдутся или не разойдутся? 4) проститъ или нѣтъ?

И въ сущности, всѣ эти четыре типа свободно можно свести къ одному: будутъ ли они счастливы?

Эти три единодушныхъ мнѣнія, собранныя на разныхъ концахъ послѣдняго полувѣка, свидѣтельствуютъ о положительномъ и неуклонномъ процвѣтаніи французскаго театра. Не будемъ смущены раздраженной интонаціей и отрицающими парадоксами этихъ трехъ неравныхъ критическихъ умовъ. Подъ проклятіями Валаама скрываются часто безсознательныя благословенія. Утвержденія, сквозящія сквозь формы отрицанія, пріобрѣтаютъ бо́льшую убѣдительную силу.

Когда Теофиль Готье иронизируетъ о существованіи одного водевиля, въ которомъ время отъ времени дѣлаются нѣкоторыя измѣненія, и когда Фагэ, спустя сорокъ лѣтъ, свидѣтельствуетъ о томъ, что этотъ водевиль существуетъ, что «во всѣхъ театрахъ Парижа каждый вечеръ играютъ одну и ту же пьесу подъ различными именами», и когда Поль Гзель удостовѣряетъ, что эта пьеса можетъ быть написана любымъ человѣкомъ съ практическимъ складомъ ума, который сумѣетъ воспользоваться готовыми драматическими рецептами и вѣрно снять мѣрку съ мозговъ своихъ современниковъ, то получается законченная картина широкаго и органическаго развитія театра, ставшаго всенароднымъ искусствомъ (или продолжающаго быть имъ, такъ какъ это положеніе вещей длится во Франціи въ теченіе четырехъ столѣтій).

Всѣ три мнѣнія говорятъ, разумѣется, не о вершинахъ искусства, не о цвѣтеніяхъ творчества, а о массовой совокупности художественнаго производства, т. е. о ремесленныхъ основахъ мастерства. Общедоступность и осуществимость драматическихъ произведеній, о которой говоритъ Поль Гзель, указываетъ на то, что мы имѣемъ дѣло съ питательной подпочвой искусства, благопріятной для самыхъ великихъ произведеній. Вспомнимъ слова Тэна о томъ, что во времена Перикла любой афинянинъ могъ вылѣпить порядочную статую, во времена Шекспира любой англичанинъ могъ бы написать посредственную драму, а въ наше время каждый можетъ при случаѣ написать приличную газетную статью.

Это—мнѣніе историка искусства, которому доступенъ ретроспективный взглядъ на художественныя произведенія. Критики же, говоря о современности, называютъ эту-же самую подпочву пошлостью, банальностью, общимъ мѣстомъ, потому что это именно тѣ имена, которыя точно опредѣляютъ отношеніе художниковъ къ органическимъ процессамъ искусства, воспринимаемымъ, какъ творчество. Это—отношеніе цвѣтка къ корню растенія.

Плиній Младшій говорилъ тѣ же слова о произведеніяхъ живописи той эпохи, отъ которой намъ остались работы Помпейскихъ ремесленниковъ, и такія же рѣчи были бы возможны въ устахъ любого изъ современниковъ Перикла по отношенію къ танагрскимъ статуэткамъ.

А мы и въ тѣхъ и другихъ читаемъ о коллективномъ геніи народа.

Критики, на обязанности которыхъ лежитъ слѣдить изо дня въ день за развитіемъ искусства, неизбѣжно теряютъ чувство точныхъ соотношеній. Великія произведенія, благодаря условіямъ исторической перспективы, становятся видимы среди окружающихъ мелочей, только спустя извѣстный промежутокъ времени. Въ моментъ своего появленія они неизбѣжно затерты среди произведеній средняго качества. Это «среднее качество» для еженедѣльнаго критика становится съ теченіемъ времени нестерпимымъ. Оно для него хуже плохого, потому что для того, чтобы написать истинно плохое произведеніе, все же нужно обладать подлиннымъ талантомъ.

Плохое искусство раздражаетъ, тревожитъ, будитъ оскорбленный вкусъ. И этимъ оно становится иногда близко искусству хорошему, но слишкомъ новому и не привычному. Первыя впечатлѣнія того и другого иногда такъ совпадаютъ, что нуженъ продолжительный промежутокъ времени, чтобы анализировать причину раздраженія вкуса и найти въ себѣ окончательный приговоръ. Первое прикосновеніе къ новой красотѣ слишкомъ часто сопровождается инстинктивнымъ протестомъ противъ нея. Поэтому раздраженіе публики всегда сопровождаетъ появленіе истинныхъ и большихъ произведеній искусства.

Искусство среднее таитъ въ себѣ яды для индивидуальнаго сознанія критика болѣе опасные. Оно успокаиваетъ, оно умѣетъ понравиться пассивнымъ областямъ нашего вкуса. Оно незамѣтно понижаетъ нашу требовательность.

Поэтому у такихъ художниковъ, какъ Теофиль Готье, мысль которыхъ была прикована денежными цѣпями къ тачкѣ драматическаго фельетона, рождается справедливый протестъ противъ средняго искусства. Съ этимъ среднимъ искусствомъ приходится имѣть дѣло ежедневно, ежечасно, и немудрено, поэтому, что произведенія истинно цѣнныя и крупныя они склонны выводить изъ граней своей эпохи и разсматривать не какъ плодъ текущаго дня, а лишь какъ запоздавшій даръ прошлаго или завязь будущаго.

Это повторялось со всѣми критиками, которые слѣдили за текущимъ мигомъ изо дня въ день.

Если мы развернемъ годовыя обозрѣнія русской литературы Бѣлинскаго, за сороковые годы, то мы увидимъ что онъ тоже жалуется на упадокъ литературы, между тѣмъ какъ именно въ эти годы появляются послѣднія произведенія Пушкина, Лермонтова, Гоголя, и онъ самъ отмѣчаетъ первыя выступленія Тургенева, Достоевскаго, Гончарова.

Такъ бываетъ всегда: нервный вкусъ, удрученный наводненіемъ средней литературы, забываетъ о существованіи большого искусства, а когда оно встрѣчается на его пути, то выдѣляетъ его изъ настоящаго момента.

Это понятно психологически, хотя и ошибочно съ точки зрѣнія исто-

рической. Широкое развитіе, процвѣтаніе и успѣхъ средняго искусства, можетъ указывать только на возможность и на близость великихъ осуществленій и достиженій, которыя мы называемъ геніальными.

То, что мы называемъ «пошлостью», есть только признакъ глубокаго и органическаго развитія искусства; лишь на этой основѣ можетъ возникнуть истинная утонченность, необходимая точность оттѣнковъ. Средняя литература есть тотъ каноническій фундаментъ, на которомъ можетъ укрѣпиться и стать твердой ногой индивидуальность. И это движеніе упора чаще всего имѣетъ ликъ отрицанія.

Тотъ же Поль Гзель въ концѣ своей безпощадной статьи о положеніи современнаго французскаго театра выдѣляетъ десятокъ именъ дѣйствительныхъ мастеровъ драмы, какъ Поль Эрвье, Мирбо, Куртелинъ, Лемэтръ, Батайль, Фабръ и т. д.

Десятокъ именъ настоящихъ, вполнѣ художественныхъ драматурговъ это очень много!

Это же положеніе вещей констатируетъ и Фагэ.

«Театръ во всѣ времена, говоритъ онъ, съ одной стороны, имѣетъ техническій фондъ, который построенъ, согласно формуламъ эпохи, а съ другой стороны, художественную область, которая одна только и идетъ въ счетъ; она создается индивидуальными концепціями отдѣльныхъ художниковъ литературы. Другими словами, театръ во всѣ времена имѣетъ свои магазины готоваго платья, и рядомъ своихъ портныхъ-художниковъ.

«Театръ, согласно формулѣ времени, въ XVII вѣкѣ это—всѣ классическія трагедія цѣлой сотни второстепенныхъ драматурговъ, которые копируютъ одинъ другого; а за ними оригинальный театръ, который не отвѣчаетъ потребностямъ ежедневнаго потребленія, но лишь интеллектуальнымъ вкусамъ публики: Корнель, Мольеръ, Расинъ.

«Въ XVIII вѣкѣ—традиціонный театръ: опять классическія трагедіи и комедіи, называемыя «характерами»—Ла-Брюйеръ, переложенный въ діалогъ? Театръ художественный и оригинальный: Мариво, Лесажъ, Пиронъ, Грессе.

«Въ XIX вѣкѣ—промышленный театръ; всѣ комедіи—въ жанрѣ Скриба

и безконечные водевили, построенные на qui pro quo. Оригинальный театръ: съ одной стороны, Викторъ Гюго, съ другой, Ожье, Дюма... Въ наши дни для ежедневнаго потребленія существуетъ комедія рогоносная (Comédie cocuestre), въ которой искусству нечего дѣлать. Комедія рогоносная смѣнила комедію съ интригой, вышедшей изъ моды, и устарѣвшій водевиль. Комедія рогоносная это—магазинъ готоваго платья».

Но въ чемъ же истинный нервъ драматическаго искусства Франціи нашихъ дней? Кто творцы художественной драматургіи XIX вѣка? Предоставимъ голосъ тому же Фагэ:

«Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что драматурги нашихъ дней пробиваютъ новые пути во всѣ стороны внѣ адюльтера быть можетъ съ большимъ успѣхомъ, чѣмъ въ какую бы то ни было иную эпоху. Не говоря уже о драмѣ исторической, которая представляетъ жанръ, вѣчно оспариваемый и вѣчно живой, въ которой Ришпэны, Ростаны и Катюль-Мандэсы намъ дали если и не шедевры, то произведенія хорошаго стиля; не говоря о краткой и хлесткой сатирической комедіи, въ которой Куртелинъ, правнукъ Мольера, не имѣетъ соперниковъ,—наши драматурги и комики, вышедшіе изъ школы Ожье, Дюма, Сарду, проявили за послѣднія двадцать лѣтъ много иниціативы, много выдумки и много таланта и въ иниціативѣ и въ выдумкѣ. Чего только не использовали они въ смыслѣ изслѣдованій и новыхъ наблюденій? Вотъ комедія политическая съ «Les Rois» и «Le deputé Leveau» Жюля Лемэтра; вотъ судейскій міръ съ удивительной «Robe rouge» Бріе; вотъ міръ медицинскій съ «L'Evasion» того же Бріе. Вотъ міръ духовенства и его конфликты со свѣтскимъ міромъ въ «Дуэли» Лаведана; вотъ міръ финансистовъ съ «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо; вотъ вопросъ о расахъ въ «Le retour de Jérousalème» Доннэ; вотъ «Законъ» представляющій цѣлый міръ, изслѣдованный въ его проявленіяхъ и въ его отраженіяхъ въ нравахъ, проницательнымъ Эрвье, пишетъ ли онъ «Les Tenailles» или «Lois de l'homme». Потомство одно можетъ быть судьею талантовъ и распредѣлителемъ ранговъ; оно одно сможетъ рѣшить, насколько данныя попытки получили свое осуществленіе. Но мы можемъ

утверждать, что *никогда* французскій театръ не былъ столь разнообразенъ, столь озабоченъ наблюденіемъ реальностей, болѣе одушевленъ безпокойною и ищущей жизненностью».

Мнѣніе Фагэ цѣнно для насъ потому, что онъ самъ удачно персонифицируетъ въ себѣ средній драматическій вкусъ современной Франціи. Въ немъ нѣтъ ни самоувѣренно-добродушной пошлости Сарсэ, ни слишкомъ требовательнаго аристократизма драматической критики Барбэ д'Оревильи, ни смущающихъ ракетъ остроумія Жюля Лемэтра. Фагэ любитъ систематизировать и никогда не спустится со своими симпатіями компрометирующе низко и не будетъ искать своихъ любимцевъ въ области попытокъ слишкомъ новыхъ, еще не воспринятыхъ сценой. Онъ остается въ области органическаго театра, театра театральнаго, театра сценическаго.

Онъ ни словомъ не упоминаетъ о театрѣ Ванъ Лерберга, Верхарна и Матерлинка, что справедливо, т. к. этотъ театръ, созданный фламандскимъ геніемъ, находится «внѣ эволюціи» французской драмы. Съ другой же стороны, онъ не упоминаетъ ни о Клодель, ни о Суарэсѣ, ни объ Андрэ Жидѣ, ни о Мореасѣ, Пеладанѣ и Герольдѣ, какъ о произведеніяхъ, выходящихъ за предѣлы, доступные его исторіи французской сцены.

Мнѣніе Фагэ даетъ среднюю оцѣнку средняго критика, то есть точный уровень и постоянную температуру года. Съ нимъ мы ни въ какую сторону не проскочимъ за предѣлы текущаго французскаго театра.

По всему вышесказанному можно судить, на какомъ иномъ полюсѣ пониманія театра и драмы стоимъ мы въ настоящее время въ Россіи.

Во Франціи весь аппаратъ сцены съ актерами, режиссурой и декораціями, есть нѣчто абсолютно данное, унаслѣдованное отъ многихъ вѣковъ интенсивной театральной культуры. Аппаратъ этотъ туго поддается измѣненіямъ и, какъ всякій очень сложный инструментъ, его слѣдуетъ трогать съ осторожностью. Пьесы, которыя пишутся французскими драматургами, пишутся спеціально для этого аппарата, строго считаясь съ его требованіями и возможностями.

Въ Россіи сцена находится въ періодѣ полной революціи: все разрушается, все перестраивается, все находится въ движеніи и все находится подъ сомнѣніемъ какъ у публики, такъ и у драматурговъ.

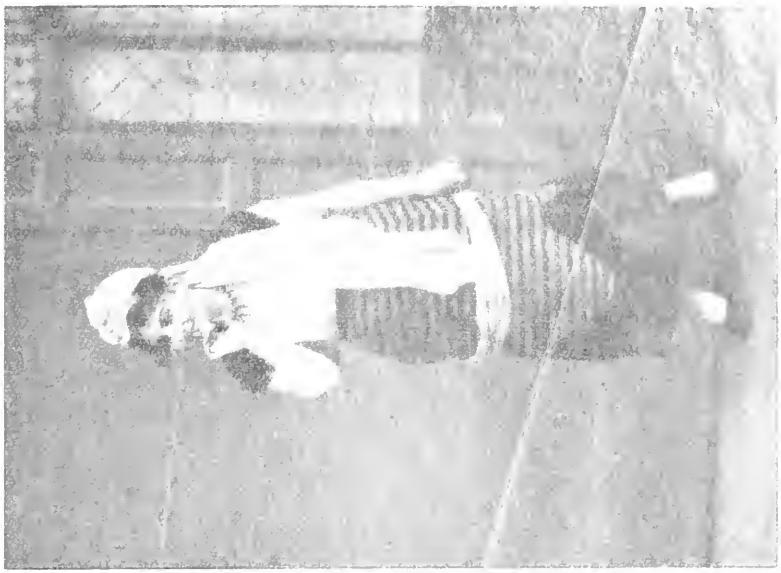
Поэтому среднимъ драматургамъ не для кого писать. Они не знаютъ, какимъ сценическимъ формуламъ должны они удовлетворять; а беллетристы создаютъ свой театръ, какъ литературу, не считаясь съ ея сценической осуществимостью и предоставляя сценѣ изобрѣтать возможности для ихъ театральныхъ осуществленій.

Когда во Франціи совершалась величайшая драматическая революція, когда классицизмъ смѣнялся романтизмомъ, на сценѣ эта перемѣна ничѣмъ не отразилась. Та же «Французская комедія», жившая исключительно классическимъ репертуаромъ, приняла и вынесла на своихъ плечахъ театръ Виктора Гюго. Капризы m-lle Жоржъ были капризами личнаго литературнаго вкуса, а вовсе не протестомъ сцены. Сценическій аппаратъ оказался вполнѣ пригоденъ и для «Антони», и для «Эрнани», и для смѣнившихъ ихъ пьесъ Понсара, и для пьесъ Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тѣмъ, когда у насъ вслѣдъ за Островскимъ пришелъ Чеховъ, (что составляетъ разницу вовсе не большую, чѣмъ между Гюго и Дюма сыномъ), то классическій русскій театръ, геніально интерпретировавшій Островскаго, оказался вдругъ совершенно неубѣдителенъ и понадобилось созданіе новой сцены Московскаго Художественнаго театра.

А теперь мы переживаемъ одну изъ самыхъ парадоксальныхъ эпохъ въ исторіи театра: революцію въ области сцены при полномъ отсутствіи драматургіи. Мы готовимъ колыбель, гигантскую колыбель, для какого то еще не рожденнаго младенца-Бога. И пробуемъ пока примѣрно класть въ нее драмы другихъ народовъ—Пшибышевскаго, Метерлинка, Ибсена... Происходитъ почти невѣроятное явленіе—развитіе сцены самой по себѣ, внѣ драмы.

Французская сцена—діаметральная противуположность нашей: это сложный, математически точный и тонкій, инструментъ, не допускающій въ себѣ



А. И. АБАРИНОВА и М. М. ЧЕРНЯВСКАЯ ВЪ РОЛИ ПЕРИКОЛЛЫ.
«ПТИЧКИ ПѢВЧІЯ».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).

Въ Россіи сцена находится въ періодѣ полной революціи: все разрушается, все перестраивается, все находится въ движеніи и все находится подъ сомнѣніемъ какъ у публики, такъ и у драматурговъ.

Поэтому среднимъ драматургамъ не для кого писать. Они не знаютъ, какимъ сценическимъ формуламъ должны они удовлетворять; а беллетристы создаютъ свой театръ, какъ литературу, не считаясь съ ея сценической осуществимостью и предоставляя сценѣ изобрѣтать возможности для ихъ театральныхъ осуществленій.

Когда во Франціи совершалась величайшая драматическая революція, когда классицизмъ смѣнялся романтизмомъ, на сценѣ эта перемѣна ничѣмъ не отразилась. Та же «Французская комедія», жившая исключительно классическимъ репертуаромъ, приняла и вынесла на своихъ плечахъ театръ Виктора Гюго. Капризы m-lle Жоржъ были капризами личнаго литературнаго вкуса, а вовсе не протестомъ сцены. Сценическій аппаратъ оказался вполнѣ пригоденъ и для «Антони», и для «Эрнани», и для смѣнившихъ ихъ пьесъ Понсара, и для пьесъ Дюма-сына, и для «Les affaires sont les affaires» Октава Мирбо.

Между тѣмъ, когда у насъ вслѣдъ за Островскимъ пришелъ Чеховъ, (что составляетъ разницу вовсе не большую, чѣмъ между Гюго и Дюма сыномъ), то классическій русскій театръ, геніально интерпретировавшій Островскаго, оказался вдругъ совершенно неубѣдителенъ и понадобилось созданіе новой сцены Московскаго Художественнаго театра.

А теперь мы переживаемъ одну изъ самыхъ парадоксальныхъ эпохъ въ исторіи театра: революцію въ области сцены при полномъ отсутствіи драматургіи. Мы готовимъ колыбель, гигантскую колыбель, для какого то еще не рожденнаго младенца-Бога. И пробуемъ пока примѣрно класть въ нее драмы другихъ народовъ—Пшибышевскаго, Метерлинка, Ибсена... Происходитъ почти невѣроятное явленіе—развитіе сцены самой по себѣ, внѣ драмы.

Французская сцена—діаметральная противуположность нашей: это сложный, математически точный и тонкій, инструментъ, не допускающій въ себѣ

никакихъ произвольныхъ измѣненій. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляетъ авторовъ подчиняться своей мѣркѣ и своимъ законамъ.

Это важно для нашего пониманія французскаго искусства. Наши цѣли въ искусствѣ противуположны. Они народъ художниковъ осуществителей, ихъ искусство—искусство точнѣйшихъ воплощеній и тончайшихъ оттѣнковъ. Поэтому то, что является для французовъ въ искусствѣ наивысшимъ достиженіемъ—для насъ почти неуловимо, часто совершенно недоступно, какъ нѣчто совершающееся въ иной сферѣ сознанія. Если мы и понимаемъ смыслъ даннаго сценическаго осуществленія, то для насъ совершенно исчезаетъ все же точность его оттѣнка, напряженіе творческой силы, коэффиціентъ преодолѣнія. Такимъ образомъ, мы почти не можемъ судить о творчествѣ французскаго театра. Но, съ другой стороны, передъ нами встаетъ возможность яснаго пониманія и справедливой оцѣнки той органической основы французскаго театра, безпристрастное отношеніе къ которой мало доступно самимъ французамъ.

Это тоже самое, что путешествіе въ той странѣ, языка которой не знаешь. Тогда въ вагонахъ желѣзныхъ дорогъ, на улицахъ, въ ресторанахъ ловишь не безсмысленные отрывки банальныхъ фразъ, а жестъ расы, интонацію самаго языка, звукъ голоса всей страны. Всѣ обычныя слова пріобрѣтаютъ историческій характеръ. Такъ же бываетъ и тогда, когда читаешь стихи на полуизвѣстномъ языкѣ. Тогда геній языка звучитъ во всей своей силѣ, заглушая изобрѣтенія индивидуальнаго творчества. Обычныя клише обрѣтаютъ свою древнюю силу геніальныхъ открытій. Въ словахъ нѣтъ стертой осмысленности знакомаго хорошо языка. Въ случайномъ произведеніи можно прозрѣть иногда всю древнюю душу расы.

Всѣ эти условія нашихъ историческихъ разностей сдѣлаютъ то, что именно средній французскій театръ, театръ «одной пьесы, въ которой время отъ времени дѣлаются кое-какія измѣненія», можетъ быть особенно поучителенъ и интересенъ для насъ. Именно въ немъ мы можемъ понять и опредѣлить элементы истиннаго всенароднаго искусства—живого, цвѣтущаго и намъ современнаго.

Въ этомъ новомъ тріединствѣ французскаго театра (мужъ, жена и любовникъ), о которомъ иронизировалъ Фагэ, въ этой безвыходной темѣ адюльтера, на которой зиждется современная сцена, скрыта вся исторія любви, вся исторія семьи за послѣднее столѣтіе.

Моральные вопросы адюльтера во французской драмѣ сводятся къ слѣдующимъ четыремъ: 1) долженъ ли быть наказанъ адюльтеръ? 2) оскорбленный мужъ имѣетъ ли право самъ совершить судъ справедливости? 3) виновный мужъ заслуживаетъ ли снисхожденія? 4) больше ли вина мужа, совершившаго адюльтеръ, чѣмъ вина жены?

Для насъ—русскихъ, эти вопросы могутъ показаться наивными. Мы, благодаря нашей божественной и варварской молодости, благодаря неустойчивой свободѣ нашихъ общественныхъ формъ, стоимъ внѣ этихъ—для насъ схоластическихъ вопросовъ. Наши моральныя сомнѣнія лежатъ гораздо глубже, гораздо ближе къ первоисточникамъ страсти и долга. Наша жизнь такъ мало стѣснена вещами и формами, что намъ легко подходить къ самому корню явленій. Въ этомъ та жуткая и волнующая свобода славянскаго духа, которая такъ заманчива для французовъ.

Но уже тотъ фактъ, что вопросы о любви именно въ такой строго ограниченной, почти юридической, формѣ составляли единственную тему французскаго театра въ теченіе полустолѣтія указываетъ, съ какими строгими крѣпкими и органическими формами общежитія приходилось имъ имѣть дѣло, и кто были тѣ зрители, которые трепетали и волновались отъ того или иного разрѣшенія этихъ вопросовъ.

Идея преступленія на почвѣ любви, полонившая французскій театръ, получила начало въ эпоху романтизма. Въ театрѣ романтическомъ преступленіе страсти появилось въ формахъ первобытныхъ, преувеличенныхъ и грубыхъ. Театральное человѣчество той эпохи представляется теперь какимъ то доисторическимъ и одержимымъ злыми духами.

Герои и героини врывались на сцену въ состояніи трагическаго изступленія. Страсть ихъ поражала внезапно, какъ ударъ грома. Она выбрасывала ихъ изъ круга человѣческихъ законовъ. Благодаря ей, они оказыва-

лись въ положеніи исключительномъ, сверхъ человѣческомъ. Въ этомъ было оправданіе ихъ преступленій на почвѣ страсти въ области адюльтера. Романтическая драма требовала непремѣнно кроваваго конца. Если пьеса не кончалась насильственною смертью героевъ, она казалась публикѣ неискренней. Для такихъ героевъ требовался и особый міръ, не похожій на обычный. Онъ былъ созданъ для нихъ въ формахъ мелодрамы.

Теофиль Готье такъ описываетъ этотъ «интимный» міръ, въ которомъ жили романтическіе герои:

«Все перепутано. Завѣщанія данныя, взятыя, разорванныя, сожженныя. Свидѣтельства о рожденіи потерянныя и вновь найденныя. Ступени, лѣстницы, неожиданности, предательства, перенеожиданности, перепредательства, отравы и противуядія. Есть отчего сойти съ ума. Ни на одну минуту не отворачивайтесь отъ сцены, не ищите платка въ вашемъ карманѣ, не вытирайте стекла вашего бинокля, не глядите на вашу хорошенькую сосѣдку: въ этотъ краткій промежутокъ времени на сценѣ успѣетъ произойти столько невѣроятныхъ событій, сколько ихъ не было въ цѣлой жизни библейскаго патріарха или въ двадцати шести картинахъ мимодрамы, и вы уже не сможете ничего понять изъ того, что происходитъ дальше, настолько авторъ умѣетъ не давать отвлечься ни на одну минуту вашему вниманію. Ни развитія, ни объясненія, ни фразъ, на діалога. Факты, факты, ничего, кромѣ фактовъ, и какихъ фактовъ! Великіе боги! это истинныя чудеса. Но они кажутся всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ весьма простыми и естественными. Поэтика ихъ можетъ резюмироваться такимъ примѣромъ: «Ты здѣсь? Какими судьбами? Вѣдь ты умеръ восемнадцать мѣсяцевъ тому назадъ?»— «Тсс... это секретъ, который я унесу съ собою въ могилу», отвѣчаетъ вопрошаемый. Этого объясненія достаточно, и дѣйствіе продолжается своимъ чередомъ».—Эту характеристику Теофилъ Готье даетъ мелодрамамъ Бушарди, но въ карикатурѣ она относится и къ театру Гюго и Александра Дюма. Этотъ родъ романтическаго театра сохранился въ видѣ мелодрамы и до нашихъ дней и приводитъ на подмосткахъ «Амбигю» въ восторгъ и слезы апашей—этихъ послѣднихъ романтиковъ Парижа.

Театръ Дюма-отца, создавшаго стиль и типъ романтическихъ пьесъ, находитъ свое естественное и историческое продолженіе въ театрѣ Дюма-сына, который постепенно начинаетъ смягчать несообразности романтическихъ героевъ и дѣлаетъ ихъ болѣе похожими на своихъ современниковъ второй имперіи. Тема «Crime passioné» остается неизмѣнной. Сдѣланъ громадный шагъ къ реализму. Но Дюма-сыну приходится уже искать моральныхъ оправданій для убійствъ на почвѣ любви и страсти, тогда какъ въ театрѣ его отца они были оправданы сами по себѣ. Всѣ эти: «убей ее!», «убей его!» являются началомъ болѣе серьезной психологіи, исканіемъ различныхъ выходовъ для страсти и моральнаго чувства. Первобытные романтическіе герои и героини входятъ въ жизнь и для ихъ нравовъ приходится искать обоснованій. Начинается возстановленіе правъ обманутаго мужа.

«Объяви себя судьей и палачемъ. Это вовсе не твоя жена, это даже не женщина. Это отродье изъ страны Нодъ. Это—самка Каина: убей ее! Законъ человѣческій этимъ не будетъ нарушенъ». Утверждая право мужчины карать за совершенное прелюбодѣяніе, Дюма-сынъ утверждаетъ, что Христосъ вовсе не прощалъ женщину, обвиненную въ прелюбодѣяніи, которую привели ему на судъ: «это не было прощеніе, это не было даже оправданіе, это было лишь распоряженіе о судебной несостоятельности на основаніи некомпетентности трибунала». Такъ первобытные люди романтической драмы начинаютъ привыкать къ общежитію и образовывать человѣческое общество съ законами Драконовскими и кровавыми, но все же законами иными, чѣмъ чистый порывъ страсти. У нихъ создается свой кодексъ законовъ, еще не совпадающій съ законами государственными, но театральные герои уже ссылаются на него.

«Я справлялся съ закономъ и спрашивалъ, какія средства можетъ онъ мнѣ предоставить: я имѣю право убить и ее и васъ». («Le supplice d'une femme»).

Въ «Diane de Lys» мужъ отказывается драться на дуэли съ любовникомъ: «зачѣмъ мнѣ драться съ вами, когда я имѣю право убить васъ?»

Реакція противъ этихъ кровавыхъ законовъ, установившихся на сценѣ,

возникла подъ вліяніемъ русской литературы, и, сказавшись прежде всего въ романѣ, отразилась и въ драмѣ. Идеи Дюма-сына пали. Явилась тенденція смотрѣть на женщину, совершившую прелюбодѣяніе, не какъ на преступницу, а какъ на больную. Но эта реакція чувствительности не нашла себѣ достаточнаго сочувствія во французскомъ обществѣ. При самомъ началѣ переоцѣнки являлся вопросъ: кто же поставилъ мужчину судіей? Потому что для того, чтобы имѣть право прощать, надо сперва имѣть право судить. Вѣхой этой грани является пьеса Жюля Лемэтра «Pardon», гдѣ мужъ въ первомъ актѣ прощаетъ свою жену, но во второмъ совершаетъ тотъ же грѣхъ. Мысль о томъ, что прелюбодѣяніе мужа есть такое же преступленіе противъ семьи, какъ и прелюбодѣяніе жены, Дюма-сынъ рѣшился высказать только одинъ разъ въ предисловіи къ «Francillon», какъ невѣроятный парадоксъ, самъ страшась своей дерзости. Теперь эта мысль выносилась на подмостки, что показывало громадность пройденнаго разстоянія. Этимъ заканчивалась на сценѣ борьба женщины за равноправность въ области любви. Въ пьесахъ Эрвье женщина стоитъ рядомъ со своимъ любовникомъ или со своимъ мужемъ, какъ равная съ равнымъ.

Это конецъ театра романтическаго и сантиментальнаго. Драма, окончательно приближаемая къ жизни, и кровавая мораль ея начинаютъ сливаться и претворяться въ сложной и многообразной морали, творимой текущей дѣйствительностью. Драматическія положенія адюльтера начинаютъ широко и свободно черпаться изъ жизненныхъ реальностей. Драма становится психологической по преимуществу. Она изучаетъ всѣ комбинаціи и возможности любви втроемъ соотвѣтственно характерамъ и индивидуальностямъ.

Образцами этого современнаго трактованія драмы адюльтера являются «L'Affranchie» Мориса Доннэ, «Maman Colibri» Батайля, «Déserteuse» Бріе, «Bercail» Бернстейна. Всѣ эти пьесы основаны на остромъ анализѣ современной души. Вездѣ правы женщины и мужчины на любовь признаны равными. Признается даже законнымъ, что жена, полюбивъ другого, можетъ уйти и бросить семью. Но наравнѣ съ этимъ къ женщинѣ всюду предъ-

являются самыя строгія требованія искренности (но только къ женщинѣ— не къ мужчинѣ). Если у нея не достаетъ мужества признаться въ своей любви открыто, и она, измѣнивъ, остается въ своей семьѣ, принимая на себя по прежнему обязанности матери и жены, то французскій театръ относится къ ней съ осужденіемъ и считаетъ равенство нарушеннымъ. Такимъ образомъ, пока женщинѣ дано равноправіе лишь въ случаяхъ извѣстнаго моральнаго героизма. Права же на ложь, на слабость ей еще не дано. Вотъ тотъ уровень средней морали, на которомъ остановился въ настоящую минуту французскій театръ.

Съ исторіей адюльтера во французскомъ театрѣ связанъ вопросъ о разводѣ. Эволюція этой темы опредѣляется закономъ Накэ (французскій законъ о разводѣ), который дѣлитъ всѣ пьесы того жанра на пьесы о разводѣ до существованія развода и пьесы послѣ утвержденія его.

Борьба за право развода явилась въ пьесахъ Дюма и Ожье. Они отчасти вызвали законъ Накэ. Дюма-сыну казалось, что право развода явится выходомъ изъ всѣхъ золъ адюльтера. Когда законъ былъ проведенъ въ жизнь, то его послѣдствіемъ явился цѣлый рядъ новыхъ драматическихъ комбинацій.

Полной противоположностью театру Дюма является театръ Поля Эрвье. Обладающій тонкой аналитической силой казуиста гражданскихъ дѣлъ, Эрвье поставилъ себѣ цѣлью отысканіе такихъ драматическихъ положеній, при которыхъ новый законъ остается безсиленъ.

Въ первомъ актѣ «Les Tenailles» онъ далъ картину семьи, въ которой мужъ и жена безупречны въ формальномъ смыслѣ, но не выносятъ другъ друга. И для нихъ нѣтъ исхода посредствомъ развода, т. к. онъ только для тѣхъ, кто совершилъ нарушеніе брака. Въ слѣдующихъ дѣйствіяхъ, которые отодвинуты отъ перваго на десять лѣтъ, выступаетъ вопросъ о ребенкѣ. Мужъ узнаетъ, что ребенокъ не его. Но на этотъ разъ мать отказывается отъ развода и они снова остаются сжатыми тѣми же тисками, такъ какъ по закону для развода необходимо согласіе обоихъ супруговъ.

Эрвье, вводя въ театръ свой сухой, сдержанный и ѣдкій психологическій

анализъ, рѣзко переноситъ нервъ драмы съ вопросовъ морали на вопросы закона. Дюма-сынъ создавалъ свой театръ въ области чувства и общественнаго мнѣнія, Поль Эрвье создаетъ его въ области права. Стендаль совѣтовалъ передъ тѣмъ, какъ начинать писать, прочитывать нѣсколько страницъ изъ кодекса законовъ, для того чтобы найти правильный тонъ для стиля. Эрвье пользуется кодексомъ законовъ болѣе полно. Для него онъ служитъ источникомъ темъ и драматическихъ положеній. Онъ разлагаетъ драму, какъ юридическій казусъ. Дюма-сынъ являлся то адвокатомъ, то прокуроромъ. Эрвье всегда остается легистомъ и юрисконсультомъ.

Въ «La loi de l'homme» онъ уже отходитъ отъ «развода», а трактуетъ законъ вообще, какъ законъ, созданный мужчиной и направленный къ порабощенію женщины.

Такимъ образомъ, законъ Накэ, лишая театръ той темы, на которой были построены пьесы Дюма-сына, открылъ цѣлый рудникъ новыхъ положеній. Онъ придалъ, между прочимъ, новое значеніе тому драматическому персонажу, который издавна игралъ большую роль во французскомъ театрѣ—особенно въ романтической мелодрамѣ: ребенку. Теперь ребенокъ получаетъ смыслъ новаго драматическаго узла. Его присутствіе уничтожаетъ всѣ благодѣтельныя послѣдствія закона о разводѣ: прежнюю трагическую безвыходность внѣшнихъ узъ переноситъ въ область родительскаго чувства и этимъ даетъ новое богатство драматическихъ завязей. Еще Ожье въ «Madame Cervelet» выдвинулъ ребенка, какъ драматическій узелъ. Въ «Les Tenailles» онъ еще не имѣетъ первенствующаго значенія, но въ «La loi de l'homme» весь интересъ драмы уже сосредоточенъ на ребенкѣ. Въ «Dedale» Эрвье жизнь родителей подчиняется этой жизни рождающейся.

Такъ узелъ семейной драмы постепенно переносится съ «закона» на болѣе жизненную, болѣе органическую, почву.

Ребенокъ служитъ узломъ и въ «Berceau» Бріе, и въ «Le torrent» Мориса Доннэ, и въ «Déserteuse» Бріе, и въ «Bercail» Бернстейна, и въ «Madame Colibri» Батайля, и въ «Le coeur et la loi» бр. Маргеритъ. По-

слѣдняя пьеса уже прямо выступаетъ противъ существующаго закона о разводѣ и требуетъ его пересмотра и отмѣны параграфа о согласіи обоихъ супруговъ.

«Какую дорогу прошли мы съ тѣхъ романтическихъ драмъ, въ которыхъ появлялись свирѣпые мужья, убійцы своихъ женъ и ихъ любовниковъ, проходившіе по сценѣ съ криками о мщеніи!» восклицаетъ Жюль Берто.

Вотъ приблизительная и краткая схема тѣхъ измѣненій, которымъ подвергалась та единая и неизмѣнная пьеса объ адюльтерѣ, которая съ перваго взгляда наполняетъ весь французскій театръ. Мы коснулись только чувствительныхъ кончиковъ нервовъ, отъ которыхъ трепетъ идетъ по всей необъятной и темной толщѣ современнаго французскаго репертуара.

Всѣ эти «piéces à thèse», построенныя съ мастерской логикой католической проповѣди и адвокатской рѣчи, превращенной въ діалогъ дѣйствующихъ лицъ, сами по себѣ не могли бы имѣть художественнаго значенія, если бы они не были связаны съ законченнымъ и совершеннымъ организмомъ французской сцены, съ творческимъ исканіемъ французскаго актера и съ насущными потребностями зрительной залы.

Театръ дѣйствующій, театръ жизненный требуетъ отъ драматурга основной темы его эпохи: логики дѣйствія, логики жизненныхъ положеній, логики страсти, логики характеровъ, логики событій — логики, логики, одной драматической логики. А сцена создаетъ на этой основѣ весь трепетъ жизни. Драматургъ даетъ только общіе типы людей (т. е. опять таки чистую логику индивидуальностей), актеръ же творитъ имъ лицо и всю ирраціональную сложность жизненности.

Поэтому наравнѣ съ эволюціей театральныхъ темъ идутъ цѣлыя династіи актеровъ, которые являются живыми воплощеніями поколѣнія своей эпохи. Въ типы они вливаютъ свой характеръ. Они сливаются со своими ролями настолько, что художественный смыслъ пьесъ теряется, когда они уходятъ со сцены. Французскій театръ—явленіе крайне сложное и основанное на встрѣчѣ и на равновѣсіи трехъ совершенно самостоятельныхъ силъ и стремленій актера, поэта и зрителя.

З. Д. КРОНЕБЕРГЪ ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ГАЛАТЕЯ» и М. К. СТРѢЛЬСКІЙ и К. А. ВАРЛАМОВЪ. «ЗЕЛЕНЫЙ ОСТРОВЪ».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).

слѣдняя пьеса уже [illegible] выступаетъ противъ существующаго закона о разводѣ и требуетъ его пересмотра и отмѣны параграфа о согласіи обоихъ супруговъ.

«Какую [illegible] мы съ [illegible] историческихъ драмъ, въ которыхъ появ[illegible] мужья [illegible] сыновьяхъ и ихъ любовниковъ, про[illegible] съ крикомъ [illegible] восклицаетъ Жюль Берто.

[illegible] убѣдительны [illegible] этихъ измѣненій, которымъ подв[illegible] единая [illegible] пьеса объ адюльтерѣ, которая съ [illegible] французскій театръ. Мы коснулись только [illegible] ударовъ, отъ которыхъ трепетъ идетъ по всей [illegible] современнаго французскаго репертуара.

[illegible] «Лечь», построенныя съ мастерской логикой като[illegible] адвокатской рѣчи, превращенной въ діалогъ дѣйст[illegible] сами по себѣ не могли бы имѣть художественнаго значе[illegible] они не были связаны съ законченнымъ и совершеннымъ [illegible]комъ французской сцены, съ творческимъ исканіемъ французскаго [illegible]тера и съ насущными потребностями зрительной залы.

Театръ дѣйствующій, театръ жизненный требуетъ отъ драматурга основной темы его эпохи: логики дѣйствія, логики жизненныхъ положеній, логики страсти, логики характеровъ, логики событій — логики, логики, [illegible] драматической логики. А сцена создаетъ на этой основѣ весь тре[illegible] Драматургъ даетъ только общіе типы людей (т. е. опять [illegible] логику индивидуальностей), актеръ же творитъ имъ лицо и [illegible] сложность жизненности.

[illegible] эволюціей театральныхъ темъ идутъ цѣлыя ди[illegible] являются живыми воплощеніями поколѣнія своей [illegible] свой характеръ. Они сливаются со своими [illegible] существенный смыслъ пьесъ теряется, когда они [illegible] французскій театръ — явленіе крайне сложное и осно-[illegible] встрѣчъ и на равномѣрномъ [illegible] совершенному [illegible] стремленій актера, поэта и зрителя.

(Nэ» коллекціи R. Θ. Сахаръ).

Д. КРОНЕБЕРГЪ ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ТАЙАТЕР» и М. К. СТРЕДРОКИЙ и К. А. ВАРЛАМОВЪ.
«ЗЕЛЕНЫЙ ОСТРОВЪ».

Пьесы, отмѣченныя наиболѣе полнымъ и глубокимъ успѣхомъ, сами по себѣ могутъ не имѣть литературнаго значенія; самые великіе актеры погибаютъ внѣ своего репертуара, внѣ своего автора. И наконецъ и то и другое имѣетъ свой смыслъ лишь предъ парижской публикой точной исторической эпохи.

Три дѣйствительныхъ единства, на которыхъ такъ крѣпко стоитъ французскій театръ, это: драматургъ, актеръ и публика. Если устранить хоть одно изъ нихъ, то утрачивается смыслъ. Эта исключительность — признакъ высокаго совершенства и законченности искусства.

Проскальзывавшее и у Фагэ и у Поля Гзелля сравненіе театральной пьесы съ ловко сшитымъ платьемъ глубоко вѣрно въ своей сущности. Пьеса во всѣ времена была во Франціи костюмомъ для того или иного актера. Костюмы эти, конечно, покупаются въ магазинахъ готоваго платья, но у крупныхъ актеровъ они всегда сшиты на заказъ у первоклассныхъ драматическихъ портныхъ. При той тѣсной спаенности актера, автора и публики, которая существуетъ во французскомъ театрѣ, въ этомъ нѣтъ ничего оскорбительнаго, ничего неестественнаго для искусства. Вначалѣ бываетъ такъ, что актеръ открываетъ самого себя въ уже существующей драмѣ, какъ Бокажъ открылъ себя въ «Antony», а Рэжанъ въ «Amoureuse», но затѣмъ, разъ онъ уже утвержденъ, какъ средоточіе всѣхъ нервныхъ силъ своего поколѣнія, то естественно новыя драмы кроятся и шьются по его фигурѣ. Такимъ образомъ достигается то тѣсное, то абсолютное сліяніе актера и драматическаго произведенія, при которомъ театръ перестаетъ быть отраженіемъ жизни, а становится ея прообразомъ. Созданное на сценѣ переходитъ въ жизнь. Типъ, утвержденный на подмосткахъ, множится на бульварѣ и на улицѣ. Театръ въ Парижѣ всегда былъ продавцемъ масокъ. Въ этомъ—его насущное, его жизненное значеніе. Маски нужны большому городу. Маска въ городѣ есть стыдливость личности, мимикрія своего рода, вызванная закономъ самосохраненія. Всѣ парижане съ ногъ до головы заключены въ маски. Маски на лицѣ, на словахъ, въ жестахъ, въ костюмѣ; провинціала и иностранца въ Парижѣ узнаютъ по

голому лицу, по голымъ словамъ, по голымъ манерамъ, по голой душѣ наконецъ.

Но маска для того, чтобы получить эту власть для самозащиты, нуждается, прежде всего, въ признаніи ея гражданскихъ правъ, въ своемъ общественномъ утвержденіи. Это совершается въ театрѣ. Тамъ маски эпохи получаютъ санкцію.

Мысль о томъ, что искусство вліяетъ на жизнь больше, чѣмъ жизнь на искусство, казалась Оскару Уайльду новымъ и дерзкимъ парадоксомъ. Между тѣмъ какъ во Франціи эта же мысль казалась естественной гораздо раньше. Вотъ что писалъ Сенъ-Бевъ за сорокъ лѣтъ до Оскара Уайльда:

«Мы живемъ въ такую эпоху, когда общество несравненно больше подражаетъ театру, чѣмъ театръ обществу. Что можно было наблюдать въ тѣхъ скандальныхъ и каррикатурныхъ сценахъ, которыя послѣдовали за февральской революціей? Повтореніе на улицахъ того, что уже было сыграно въ театрѣ. Площадь серьезно пародировала сцену. «Вотъ проходитъ моя исторія революціи»,—говорилъ одинъ историкъ, когда подъ его окномъ дефилировала одна изъ революціонныхъ пародій. Другой могъ бы сказать съ такимъ же правомъ: «вотъ это совершается моя драма». Одна черта поражала меня среди всѣхъ въ этихъ удивительныхъ событіяхъ, значеніе которыхъ я нисколько этимъ не хочу уменьшать, это сквозившій во всемъ характеръ подражательности и при томъ литературной подражательности. Чувствовалось, что фраза предшествовала. Обычно, казалось бы, литература и театръ пользовались большими историческими событіями для того, чтобы ихъ возславлять и выражать; здѣсь же живая исторія начала подражать литературѣ. Однимъ словомъ ясно, что много вещей не совершено только потому, что парижскій народъ видѣлъ въ воскресенье на бульварѣ такую то драму или слышалъ, какъ читалась въ слухъ въ мастерскихъ такая-то исторія».

Каждая изъ эпохъ французскаго театра выдвигала на сцену героя или героиню любви, которые становились прототипами цѣлыхъ поколѣній. Типъ Донъ Жуана, типъ «покорителя сердецъ», типъ неотразимаго для женщинъ

героя, мѣнялся съ каждымъ поколѣніемъ. Онъ отражалъ идеалъ «обаятельности» своего времени и создавалъ его. Вмѣстѣ съ нимъ, постоянно, соотвѣтствуя ему, мѣнялся и типъ «Grande Amoureuse». Это было постоянное творчество вѣчно живыхъ, идущихъ въ ровень со своимъ временемъ, масокъ, обмѣны жизни и искусства, равномѣрно усиливавшихъ другъ друга.

Ниже его былъ обычный типъ «перваго любовника», оперный трафаретъ, который никогда не мѣнялся. Выше—большій трагическій герой, мѣнявшій свой ликъ, но медленно, такъ какъ онъ отражалъ не реальные идеалы чувственной жизни, а отвлеченные идеалы паѳоса. Его ступени: Тальма, Фредерикъ Лемэтръ, Мунэ-Сюлли, а съ другой стороны, m-lle George, Рашель, Сара Бернаръ.

И тотъ и другой типъ выходили изъ граней аналитическаго—жизненнаго творчества. Между тѣмъ какъ «L'Homme à femmes» и «La Grande Amoureuse» всегда отвѣчали трепету данной минуты, насущной потребности жеста даннаго мгновенія.

Для театра романтическаго такими актерами были Бокажъ и Марія Дорваль.

Бокажъ «Le beau ténébreux», съ блѣднымъ, худымъ, костистымъ лицомъ, съ густыми бровями, молнійными глазами и длинными черными волосами былъ живымъ воплощеніемъ байроническаго типа романтизма, настоящимъ трагическимъ любовникомъ. Онъ создалъ «Antony», или скорѣе въ «Antony» въ первый разъ создалъ самого себя. А затѣмъ уже всѣ новыя пьесы Дюма-отца строились по его типу и весь романтическій театръ кроился на его фигуру. Другіе современники его, какъ Фирмэнъ, создатель «Hernani», могли быть только слабыми подобіями его.

Идеалъ же романтической героини нашелъ свое полное воплощеніе въ Маріи Дорваль. Эти романическіе актеры отдавали сценѣ не искусство, а самихъ себя цѣликомъ. Марія Дорваль, говорятъ, всѣмъ нутромъ каждый разъ переживала всѣ коллизіи романтическихъ драмъ и плакала такими неподдѣльными слезами, что Фредерикъ Лемэтръ, играя вмѣстѣ съ нею, самъ не могъ удержаться отъ дѣйствительныхъ слезъ. Для романтической драмы

такая игра была необходима: сама по себѣ она была настолько условна и нечеловѣчна въ своихъ страстяхъ, что надо было не искусство, а живого человѣка цѣликомъ, чтобы восполнить ея пустоты, чтобы заставить дѣйствительно жить и трепетать ея формы. Въ томъ поколѣніи оказались такіе актеры, и это свидѣтельство того, что романтическій театръ все же соотвѣтствовалъ жизненнымъ реальностямъ. Но онъ буквально убилъ своихъ воплотителей и самъ умеръ вмѣстѣ съ ними къ 1848 году.

На смѣну приходитъ граціозный и изящный театръ Мюссе. Воплощеніе его героямъ даютъ Брендо и Брессанъ, которые становятся образцами элегантности для общества своего времени. «Никакой другой актеръ, говоритъ Легуве, не умѣлъ кидаться на колѣни передъ дамой съ большею страстью. Брессанъ въ «Par droit de conquete», дѣлая свое признаніе m-me Мадлэнъ Броганъ, сопровождалъ его колѣнопреклоненіемъ, полнымъ огня и граціи. Когда Fébvre, нѣсколько лѣтъ спустя, взялъ эту роль, онъ мнѣ сказалъ, что не можетъ подражать Брессану, *что онъ не сумѣетъ это сдѣлать*, что онъ будетъ чувствовать себя въ этотъ моментъ смѣшнымъ. И онъ былъ правъ. Вкусы измѣнились. Театръ Мюссе былъ слишкомъ утонченъ, чтобы имѣть глубокое и жизненное значеніе. Актеръ Делонэ устанавливаетъ связь между театромъ Мюссе и театромъ Пальерона, Скриба и Ожье. Въ немъ паденіе элегантности, но уже приближеніе къ новому реализму, къ моралистическому и болѣе грубому театру Дюма-сына.

Жизненность театра Дюма-сына укрѣпилась на цѣломъ рядѣ крупныхъ женскихъ темпераментовъ. Съ нимъ неразрывно связаны имена madame Круазетъ, Дошъ и Десклэ.

Madame Дошъ сдѣлала для «Dame au camelias» тоже, что Бокажъ въ свое время для «Antony». Интересно прослѣдить на этой знаменитой пьесѣ взаимодѣйствіе жизни и сцены. Моральная тема, которая легла въ основу драматической завязи «Dame au camelias» таже, что въ исторіи Манонъ Леско и кавалера де-Гріе. Этимъ она тѣсно связуется съ основными моральными вопросами французской литературы.

Непосредственнымъ же впечатлѣніемъ, вызвавшимъ сперва романъ, потомъ пьесу того же имени, была для Дюма фигура, судьба, а главнымъ образомъ наружность Мари Дюплесси, извѣстной куртизанки второй имперіи.

«Разъ увидавши,—разсказываетъ Поль де-Сенъ-Викторъ,—невозможно было забыть это лицо, овальное и бѣлое, какъ совершенная жемчужина, эту блѣдную свѣжесть, этотъ ротъ дѣтскій и благочестивый, эти рѣсницы тонкія и легкія, какъ штрихи тѣни. Большіе темные глаза безъ невинности одни протестовали противъ чистоты этого дѣвичьяго лица и еще быть можетъ трепетная подвижность ея ноздрей—открытыхъ, какъ бы вдыхающихъ запахъ. Тонко оттѣненная этими загадочными контрастами, эта фигура, ангельская и чувственная, привлекала своею тайной».

Мари Дюплесси умерла отъ чахотки медленно и красиво на глазахъ всего Парижа. На аукціонѣ послѣ смерти вещи ея были раскуплены за бѣшеныя деньги, какъ сувениры. Соединеніе этого лика падшаго серафима съ темой «Манонъ Леско» создало драму Дюма. Но нужно было, чтобы явилась m-me Дошъ, до той минуты хорошая, но средняя артистка, чтобы создать изъ Маргариты Готье тотъ идеалъ женственности, который надолго опредѣлилъ пути любви во французскомъ обществѣ. Новая красота, созданная m-me Дошъ, была истиннымъ откровеніемъ для людей той эпохи. «Никогда Ари Шефферъ,—писалъ Теофиль Готье,—не клалъ на кружевную подушку головку болѣе идеально блѣдную и просвѣчивающую душой. Эта надрывающая грація, это горестное очарованіе приводятъ въ восторгъ и дѣлаютъ больно. По высотѣ это равно агоніи Клариссы Гарлоу и Адріенны Лекувреръ, если не превосходитъ ихъ».

Самъ Дюма писалъ: «я могъ бы сдѣлать только одно замѣчаніе m-me Дошъ. Именно то, что она играетъ эту роль такимъ образомъ, точно она сама написала ее. Такая артистка уже не исполнительница...» Такимъ образомъ, одною ролью m-me Дошъ на нѣсколько десятилѣтій намѣтила характеръ женской очаровательности. Въ ту эпоху, когда декламація и внѣшняя поза страсти играли въ театрѣ еще очень важную

роль, она явилась предтечей той интимной и простой игры, которую мы оцѣнили только въ Элеонорѣ Дузе.

Дюма оставилъ такой портретъ другой воплотительницы своего театра— Десклэ.

«Это было удивительное сочетаніе хитрости, наивности и какой-то прожженности. Въ началѣ у нея не было никакого таланта. Она играла въ «Demi-Monde» плоско, вяло и безцвѣтно, Богъ знаетъ кого, Богъ знаетъ что. Потомъ она уѣхала за границу и исчезла. Я вновь нашелъ ее въ Брюсселѣ. Я былъ потрясенъ. Я заставилъ ее ангажировать. Она играетъ «Diane de Lys», «Princesse George», «Visite de Noce» — и вотъ она на первыхъ роляхъ, на своемъ мѣстѣ. Конечно, она въ восторгѣ? Совершенно нѣтъ. Что было ужасно въ Десклэ—это то, что у нея не было никакой любви къ своему искусству. Это было мертвое существо и ее нужно было вызывать съ того свѣта. Ее вытаскивали изъ ея могилы и вели на сцену. Если она оживала, то это было какимъ то жуткимъ изступленіемъ, она была гальванизированнымъ трупомъ. Если не оживала, то не давала ничего—абсолютно ничего. Она была или прекрасной или ничѣмъ. Вы помните ее? Зеленоватая, оливковая, безкровная, совершенно не чувствительная къ холоду— привычка могилы. Она выходила со сцены вся потная, подымалась въ уборную и посреди зимы раскрывала окно, раздѣвалась и оставалась полуголая въ ледяномъ сквознякѣ. Ей говорили: Вы сошли съ ума. Вы убиваете себя!— Убить меня? А! Я уже давно убила себя! И она была права. Она не была живой. Это была какая то этрусска. Она умерла четыре тысячи лѣтъ тому назадъ». Есть тайное соотвѣтствіе между Мари Дорваль, начавшей романтическій театръ и Десклэ, заканчивающей его. И въ то же время въ Десклэ уже есть нѣчто, предвѣщающее новый декадентскій демонизмъ.

Софи Круазетъ, — аристократка, на нѣсколько лѣтъ отдавшая себя сценѣ, воплотила третью сторону театра Дюма. Она всегда играла только самую себя. Въ ней парижане впервые научились цѣнить не актрису, а женщину.

Семидесятые годы были тяжелой и неоформленной эпохой для фран-

цузскаго искусства во всѣхъ областяхъ. Лишь къ началу восьмидесятыхъ годовъ изгладились слѣды погрома второй имперіи и начались новыя движенія въ искусствѣ. Актеромъ, создавшимъ переходъ отъ театра Дюма-Ожье къ театру Эрвье, былъ Дю-Баржи.

«Дю-Баржи создалъ на сценѣ,—говоритъ Ларрумэ,—типъ того влюбленнаго, который скептическую иронію и скупой эгоизмъ восемнадцатаго вѣка переноситъ въ конецъ XIX вѣка. Въ тотъ день, когда у него въ рукахъ оказалась роль, написанная Эрвье, онъ долженъ былъ испытать острую радость артиста, который нашелъ, наконецъ, то, что можетъ исполнить великолѣпно. У влюбленныхъ, которыхъ онъ изображаетъ, холодный умъ и невозмутимая ясность сердца. Для нихъ любовь—поединокъ, въ который не слѣдуетъ вносить много страсти, ни отдаваться ему до конца. До нихъ говорилось столько фразъ, что они, желая избѣжать смѣшного, предпочитаютъ говорить четко и рѣзко. Внѣшне они элегантны и сдержаны. Холодная жестокость въ чувственности, утонченность въ любви, рѣжущая иронія въ страсти, страшная ясность ума въ тѣ минуты, которыя, казалось, должны были бы быть минутами самозабвенія. Этотъ типъ возникъ изъ сухой и рѣжущей логики Дюма-сына. Это шагъ приближенія къ міровому типу Донъ Жуана. Торжество Дю-Баржи, подобное созданію Маргариты Готье—madame Дошъ и Антони Бокажемъ—это «Маркизъ де Пріола» Лаведана, ретушированный авторомъ спеціально для фигуры Дю-Баржи.

«Сдержанный, страстный и аристократическій типъ «Grande Amoureuse», женскій типъ, соотвѣтствующій типу Дю-Баржи, былъ созданъ m-me Bartet.

Уже совсѣмъ на порогѣ настоящаго дня французскаго театра стоитъ громадная фигура Рэжанъ. Она первая дала французскому театру не героиню, а женщину цѣликомъ, настоящую, нервную, измѣнчивую современную парижанку.

Вліяніе ея на современную французскую сцену неизмѣримо. Откровеніемъ ея было созданіе «Amoureuse» Порто-Риша.

«До «Amoureuse» Рэжанъ была не больше, чѣмъ пикантной жанровой

актрисой. Въ «Amoureuse» она создала настоящій характеръ парижанки бульваровъ, даже предмѣстій. До нея этотъ типъ появлялся на французской сценѣ лишь въ легкихъ набросках. Рэжанъ завоевала ему мѣсто. Въ глубинѣ этого новаго персонажа лежитъ тонкость и остроуміе. Внѣшне—дерзость, легкая элегантность, вкусъ къ любовной интригѣ, иногда способность къ страсти. Языкъ—благирующая иронія со всѣмъ богатствомъ парижскихъ словечекъ и арго. Она очень женщина. Въ словахъ волнующихъ она скрываетъ ѣдкую иронію, умѣетъ говорить съ насмѣшкой самыя потрясающія вещи, улыбаться, обливаясь слезами, давать оттѣнки меланхоліи самымъ яснымъ переливамъ своего смѣха. Это вся гамма любовныхъ желаній, вся сверкающая и трагическая звучность великихъ страстей на не прекращающейся темѣ вольнаго легкомыслія» (A. Séché). Теперь французскій театръ создалъ уже новыя маски. Серьезный типъ парижанки съ оттѣнкомъ надрыва горечи встаетъ въ воплощеніи Мартъ Брандесъ. Еще болѣе трагически и безпокойно звучитъ у Сюзанъ Депре. Она даже можетъ передавать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все въ ней серьезно и глубоко и не освѣщено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила въ себѣ волевыхъ и умныхъ героинь Бернстейна, Berthe Bady—нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. А рядомъ съ ними въ области болѣе легкомысленнаго театра, но, быть можетъ, еще ближе къ текущему мигу жизни, создали новыя маски Полэръ и Ева Лавальеръ. Школьница Клодина, вся вибрирующая благородными порывами, внѣшне извращенная, умная и ѣдкая, и новый, чисто уличный, типъ сантиментельной простушки—эти маски насущная потребность теперешней парижанки.

Мужская маска современнаго любовника создана Люсьеномъ Гитри, Тарридомъ, намѣчена Граномъ и Брюлэ. Наибольшую значительность придалъ ей Гитри.

«Съ перваго взгляда онъ почти антипатиченъ. Онъ толстъ, тяжелъ, порою вульгаренъ, у него должны быть тяжелыя мысли. Жесты его рѣзки. Кажется, что мысль затаилась въ немъ, чтобы не проявиться никогда. Между

Н. Ф. САЗОНОВЪ и С. МАРКОВЕЦКІЙ ВЪ РОЛИ ОДАЛИСКИ и ПАШИ ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ЖЕНЩИНА ГВАРДЕЕЦЪ» Н. И. КУЛИКОВА и М. М. ПЕТИПА и Н. Ф. САЗОНОВЪ ВЪ РОЛИ ПАРИСА ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).

актрисой. Въ «Amoureuse» она создала [illegible] характеръ парижанки бульваровъ, даже предмѣстій. Д[illegible] появился на французской сценѣ лишь въ легкихъ наброс[illegible] завоевала ему мѣсто. Въ глубинѣ этого новаго персонаж[illegible] [illegible]ность и остроуміе. Внѣшне—дерзость, легкая элегантно[illegible] любовной интригѣ, иногда способность къ страсти. Язы[illegible] ирония со всѣмъ богатствомъ парижскихъ словечек[illegible] очень женщина. Въ словахъ волнующихъ она скрываетъ [illegible], умѣетъ говорить съ насмѣшкой самыя потрясающія вещ[illegible] обливаясь слезами, давать оттѣнки меланхоліи самымъ яс[illegible] своего смѣха. Это вся гамма любовныхъ желаній, вся свер[illegible]атическая звучность великихъ страстей на не прекращающ[illegible]льнаго легкомыслія» (A. Séché). Теперь французскій театръ со[illegible] новыя маски. Серьезный типъ парижанки съ оттѣнкомъ надр[illegible] встаетъ въ воплощеніи Мартъ Брандесъ. Еще болѣе траги[illegible] и безпокойно звучитъ у Сюзанъ Депре. Она даже можетъ передать героинь Ибсена, что было бы раньше совершенно невозможно для французской актрисы. Все въ ней серьезно и глубоко и не освѣщено улыбкой. M-me Le Bargy воплотила въ себѣ волевыхъ и умныхъ героинь Бернстейна, Berthe Bady—нервную мечтательность и безвольную инстинктивность героинь Батайля. А рядомъ съ ними въ области болѣе легкомысленнаго театра, но, быть можетъ, еще ближе къ текущему мигу жизни, создали новыя маски Полэръ и Ева Лавальеръ. Школьница Клодина, вся вибрирующая благородными [illegible]ривами, внѣшне извращенная, умная и ѣдкая, и новый, чисто уличный, типъ [illegible]ментельной простушки—эти маски насущная потребность теперешней [illegible].

[illegible]ая маска современнаго любовника создана Люсьеномъ Гитри, Тар[illegible]ена Граномъ и Брюлэ. Наибольшую значительность придалъ ей [illegible].

«Съ пер[illegible] онъ почти [illegible]. Онъ толстъ, тяжелъ, порою вульгаренъ, у н[illegible] быть [illegible] рѣзки. Кажется, что мысль з[illegible]

Н. Ф. СЕЗОНОВЪ и С. МАЛЮКОВЕЦКІЙ въ роли ОБДЛЮСКИ и ПАШИ въ ОПЕРЕТТѢ «ЖЕНЩИНА ЗАМѢДЛЯЕТЪ», Н. N. КУЛИКОВА и М. М. ПЕТРИЦА и Н. Ф. СЕЗОНОВЪ въ роли ПАУЛИСА въ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи R. Ѳ. Сахаръ).

тѣмъ, наблюдая его вблизи, нельзя не почувствовать страннаго ощущенія силы и упрямства, исходящаго отъ всего его существа. Женщины угадываютъ его грубость, его возможность помыкать ими и въ то же время чувствуютъ его слишкомъ хорошо воспитаннымъ, чтобы дойти до этого; это позволяетъ имъ трепетать въ его присутствіи, сознавая свою безопасность. Онѣ чувствуютъ, что разъ онъ возьметъ ихъ, то онѣ отдадутся ему совсѣмъ и навсегда. Въ трагической борьбѣ сердечной жизни, онъ завоевалъ себѣ большую власть разсудочности и въ томъ его главная сила. Онъ пріобрѣлъ простоту манеръ и откровенность рѣчи, которыя и производятъ впечатлѣніе на самыхъ отъявленныхъ лгуній и останавливаютъ ложь въ ихъ горлѣ» (A. Séché).

Вотъ длинный путь пройденный французскимъ театромъ за полвѣка отъ театра Гюго до театра Эрвье, отъ Бокажа до Люсьена Гитри, отъ Мари Дорваль до Рэжанъ. Эти крайнія точки отстоятъ безконечно далеко другъ отъ друга и превращеніе это кажется совершившимся съ необыкновенной быстротой. Между тѣмъ, какъ мы видѣли, путь этотъ былъ совершенъ послѣдовательно, ступень за ступенью, ни одно звено цѣпи не было пропущено.

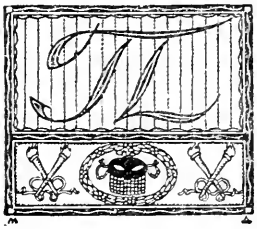
Отъ крайнихъ идеалистическихъ концепцій страсти, ни разу не отступая отъ текущихъ настроеній и смѣняющихся модъ своей эпохи, французскій театръ дошелъ до вполнѣ точнаго наблюденія и органическаго сліянія съ жизнью общества.

Каковы бы ни были тенденціи драмы и какіе тезисы не защищались на трибунѣ театральныхъ подмостковъ, эта синтетическая работа театра, поддерживаемая актеромъ наравнѣ съ авторомъ, и публикой наравнѣ съ актеромъ, шла неуклонно своимъ чередомъ, который былъ путь настоящаго всенароднаго, національнаго искусства.

И въ сущности весь французскій театръ оставался тою же самой единой пьесой, въ которой время отъ времени дѣлались разныя незначительныя измѣненія, какъ жаловался Теофиль Готье.

КЪ ПОСТАНОВКѢ ИСТОРИЧЕСКОЙ КОМЕДІИ БЕРНАРА ШОУ „ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА“.

И. С. ПЛАТОНА.



ОСТАВЛЕННАЯ въ настоящемъ сезонѣ въ Московскомъ Маломъ театрѣ историческая комедія Бернара Шоу «Цезарь и Клеопатра» вызвала массу разнородныхъ отзывовъ и толковъ въ прессѣ и въ особенности среди театральной публики. Двѣ такія крупныя историческія фигуры и небольшой историческій анекдотъ, положенный въ основаніе комедіи, своеобразно разработанный Бернаромъ Шоу, предисловіе и авторскія ремарки вызвали еще большіе горячіе споры среди исполнителей на первой бесѣдѣ, передъ постановкой комедіи.

На первый взглядъ казалось: весь историческій матеріалъ, Плутарховскія характеристики Цезаря и Клеопатры, только мѣшали трактованію двухъ центральныхъ фигуръ пьесы. Еще большую путаницу вносили поэтическія вольности автора, къ числу которыхъ, главнымъ образомъ, надо причислить уменьшеніе лѣтъ Клеопатры въ моментъ встрѣчи ея съ Цезаремъ и слѣдующее затѣмъ рѣзкое перерожденіе ея, начиная съ 1 картины 4-го акта. Художественное чутье артистовъ помогло имъ разобраться въ кажущихся противорѣчіяхъ и, что касается этой стороны постановки, она была выполнена артистами блестяще. Всѣ разнообразные штрихи характеровъ двухъ центральныхъ фигуръ, почерпнутые изъ того же историческаго матеріала, были использованы въ совершенствѣ. Фигуры Люція Септимія, Британна, Ахилла и Руфіона, написанныя съ большимъ знаніемъ эпохи и ея настроенія, были переданы артистами въ законченной, яркой формѣ. Съ этой стороны, со стороны трактованія характеровъ, артистами было вложено много знанія, работы и таланта. Нѣсколько болѣе затруднительна была внѣшняя сторона постановки комедіи Шоу, т. е. сторона костюмная и декоративная. Въ журналѣ «The play pictorial» № 62,

19  09

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ

въ первый разъ:

ЦЕЗАРЬ и КЛЕОПАТРА.

Историческая комедія въ 5-ти дѣйств. и 9-ти карт.
соч. Бернара Шоу, переводъ Н Эфроса

Новыя декораціи: 1-й картины перваго акта, 1 и 2-й картинъ второго акта и 1-й картины четвертаго акта гл. декоратора г. Гейкблюма; остальныя декораціи гл. декоратора г. Лавдовскаго.

Костюмы по рисункамъ академика К. А. Коровина, женскіе—г-жи Аниханової, мужскіе—г. Науіокайтиса.

Обувь г. Пироне.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Юлій Цезарь	г. Бравичъ.
Клеопатра	г-жа Гзовская.
Птоломей	г-жа Косарева.
Руфіонъ	г. Лепковскій.
Британнъ	экст. Желябужскій.
Люцій Септимій	г. Рыжовъ.
Аполлодоръ	г. Климовъ.
Потинъ	г. Головинъ.
Теодотъ	г. Лебедевъ.
Ахилла	г. Полонскій.
Фтататита	г-жа Грибунина.
Бельзаноръ	г. Красовскій.
Персъ	г. Музиль.
Бель-Аффрисъ	г. Сазоновъ.
Ирасъ	г-жа Рутковская.
Гарміанъ	экст. Ермолова.
Центуріонъ	г. Полетаевъ.
Старый слуга	экст. Уменушкинъ.
Стражъ Нубіецъ	г. Лавинъ.
Музыкантъ	г. Гундуровъ.
1 } римскіе воины	г. Дорошенко.
2 } римскіе воины	экст. Истоминъ.

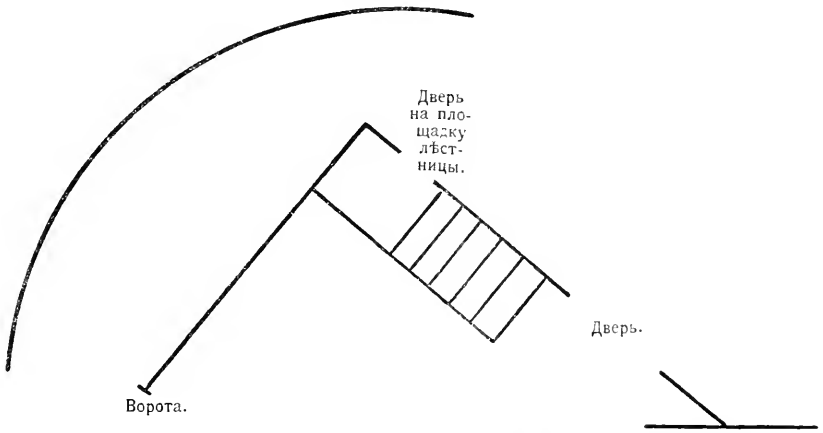
Египтяне, жрецы, рабы, римскіе воины.

Постановка режиссера И. С. Платона.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропечатня А. А. Левенсонъ
Москва. Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

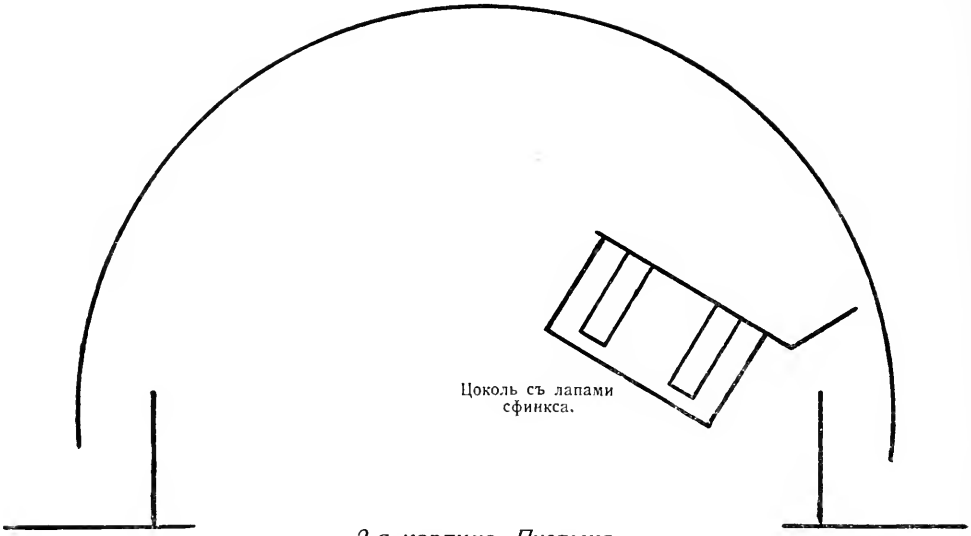
помѣщены снимки съ лондонской постановки комедіи Бернара Шоу «Цезарь и Клеопатра». Костюмировка артистовъ сдѣлана довольно хорошо, но декораціи очень слабы и именно не по исполненію, а по характеру ихъ. Обще-египетскій стиль декорацій совершенно не соотвѣтствуетъ ни эпохѣ, ни характеру построекъ «греческаго» города Александріи Птоломеевской эпохи. Когда мнѣ пришлось показать рисунки этихъ декорацій директору музея египетскихъ древностей въ Каирѣ—Масперо, знаменитый египтологъ только улыбнулся и замѣтилъ:



I актъ. 1-я картина. Дворикъ передъ дворцомъ на Сирійской границѣ.

— «Очевидно и въ Лондонѣ, какъ и у насъ во Франціи, историческая вѣрность въ театрѣ не требуется. Матеріалъ, данный мною для постановки «Аиды» въ Grand'Opéra какъ я потомъ увидѣлъ, мало пригодился и художникамъ-декораторамъ, и въ особенности — артистамъ. Археологія и театръ—исконные враги».

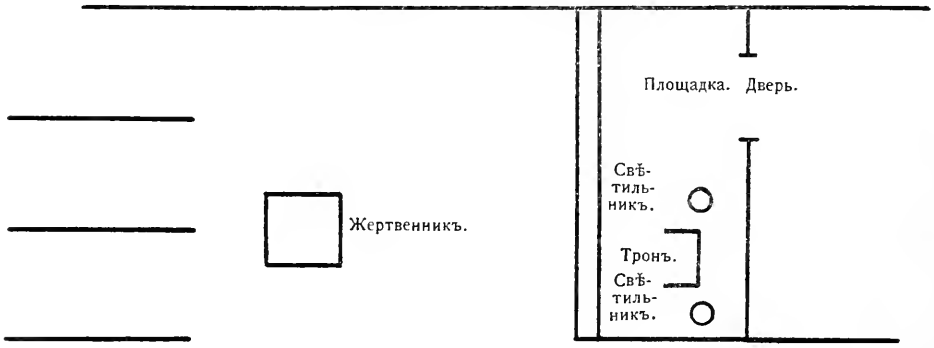
Мнѣ пришлось все таки попросить великаго ученаго дать возможность для русскаго театра хотя сколько нибудь согласить этихъ враговъ и всѣмъ матеріаломъ для постановки комедіи Шоу я обязанъ Масперо и директору греко-римскаго музея въ Александріи—Бреччіа. Прежде всего



2-я картина. Пустыня.

нужно было позаботиться о пейзажѣ. Два послѣдовательныхъ натиска христіанской, а потомъ магометанской эпохъ стерли съ лица земли весь характерный пейзажъ Александріи Птоломеевской эпохи.

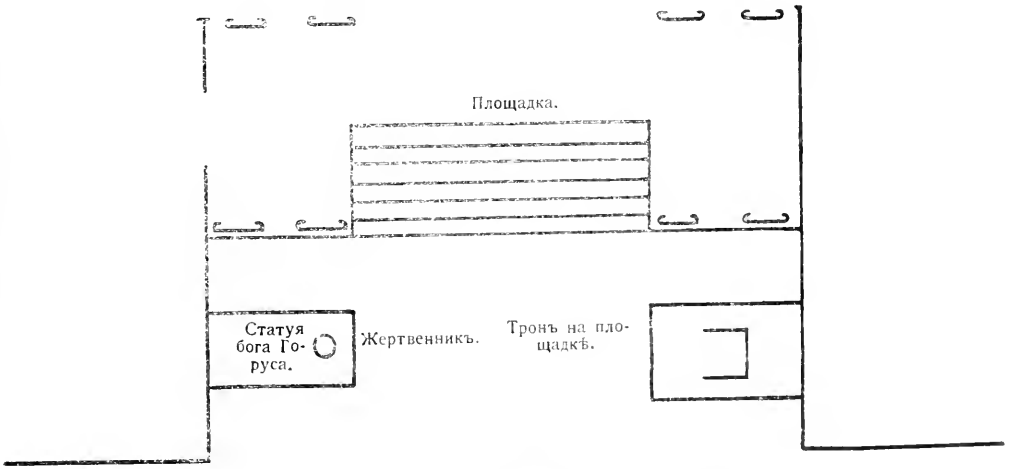
«Pour l'an 60 av. f. C., Diodore nous donne le chiffre de 300,000 citoyens libres sur la base des listes officielles des habitans. Si on calcule



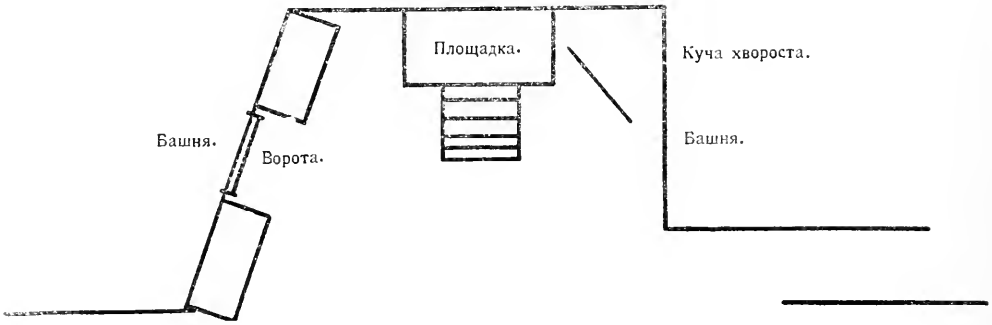
3-я картина. Внутренность дворца.

les esclaves, on aura une population d'environ un demi-million. La population était des plus mélées: Grecs, Jtaliens, Lyriens, Lybiens, Ciliciens, Ethiopiens, Arabes, Bactriens, Scythes, Jndiens, Persans, dit Saint Chrysostome, affluaient dans cette ville, que Strabon avait définie, «reservoir universel» et le juif Philon «plusieurs villes dans une vllle». (Breccia).

Только по небольшимъ фрагментамъ можно судить о великолѣпныхъ зданіяхъ и роскошныхъ дворцахъ Птоломеевъ на набережной Лохіасъ и въ гавани Pontus magnus, въ которой теперь нѣтъ ничего, кромѣ мелкихъ парусныхъ судовъ. Heptastadium, соединявшій островъ Фаросъ съ материкомъ, занесенъ пескомъ и островъ обратился въ полуостровъ, а тамъ, гдѣ когда-то высилось одно изъ «чудесъ свѣта», Фаросскій маякъ, помѣщается, англійскій фортъ. Реставрація этого маяка Thierchen Hermann, какъ болѣе близкая къ подлиннику, имѣется въ греко-римскомъ музеѣ, въ Александріи, да кажется существуетъ и въ отдѣльномъ изданіи Leipsig—Teubner, 1909. Такимъ образомъ весь внѣшній и внутренній видъ построекъ былъ несомненно греческій и кромѣ того очень хорошихъ мастеровъ, такъ какъ Птоломеи не скупились украшать свой родной городъ и платили художникамъ-архитекторамъ большія деньги.



II актъ. Дворецъ Птоломея въ Александріи.



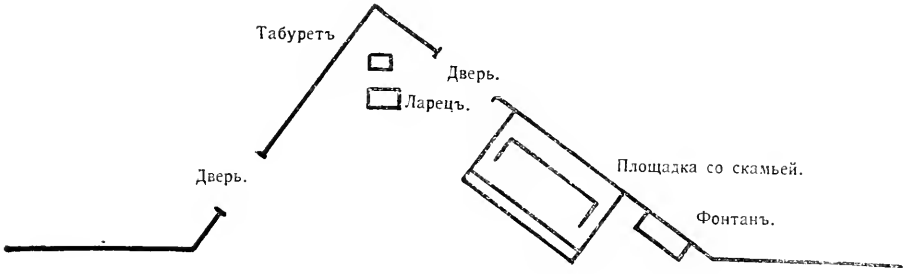
III актъ. Маякъ на островѣ Фаросѣ.

Это вліяніе Греціи было настолько характерно, что на ряду съ чисто египетскимъ изображеніемъ Клеопатры и ея сына Цезаріона, на барельефѣ храма въ Дендера, существуетъ современный Клеопатрѣ бюстъ ея въ Александрійскомъ музеѣ—греческаго типа, съ греческой прической. Художникъ польстилъ «длинноносой» царицѣ и изобразилъ ее греческой богиней. Мраморный бюстъ Цезаря, въ томъ же Александрійскомъ музеѣ, очень неважной работы и много уступаетъ античному бюсту Цезаря въ Лондонскомъ Британскомъ музеѣ.

Что касается мѣста дѣйствія перваго акта—на Сирійской границѣ—это было приблизительно въ окрестностяхъ древняго Пелузіума, въ приморской полосѣ, дальше которой Цезарь не рѣшался заходить со своей немногочисленной арміей (De bello Alexandrino). Здѣсь опять допущены авторомъ поэтическія вольности: дворецъ и пустыня со сфинксомъ. Никакихъ слѣдовъ этого дворца не имѣется, а ближайшій сфинксъ находится отсюда болѣе чѣмъ за 200 километровъ.

Матеріаломъ для этихъ декорацій послужили мотивы построекъ многочисленныхъ храмовъ: Карнака, Дендера и др.

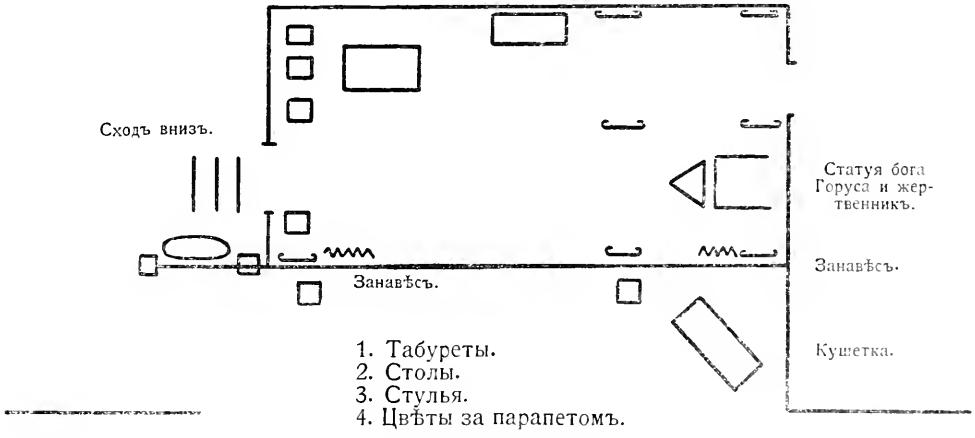
По указанію Масперо и Бреччіа характеръ костюмовъ самой Клеопатры былъ въ общежитіи греческій, великолѣпныя статуэтки, изображающія александрійскихъ дамъ птоломеевской эпохи (Александрійскій греко-римскій музей) даютъ тому полное подтвержденіе. Только въ торжествен-



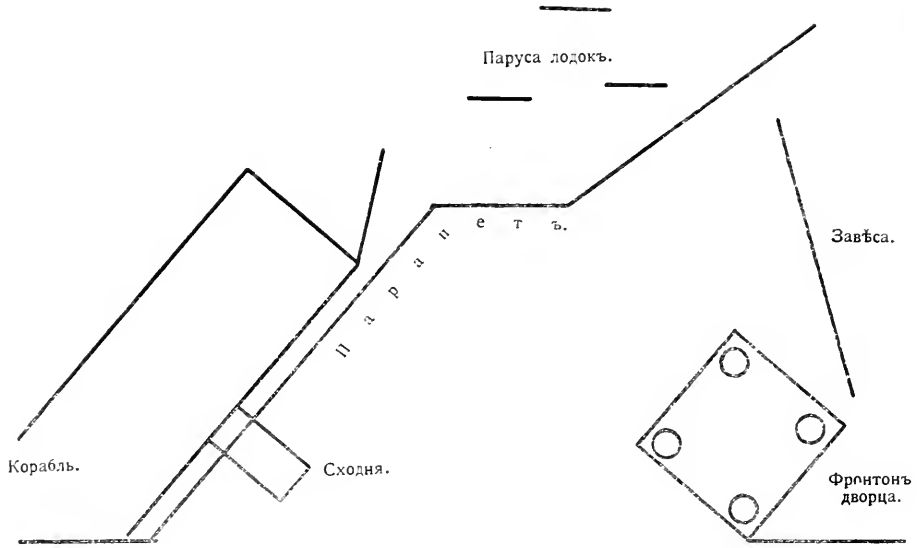
IV актъ. 1-я картина. Комната Клеопатры.

ныхъ случаяхъ царскихъ выходовъ носились одежды египетскихъ царицъ. Дворъ носилъ, большею частью, египетскіе костюмы, хотя и онъ, какъ и вся Александрія, отличался чрезвычайной интернаціональностью.

При постановкѣ комедіи Шоу пришлось сдѣлать нѣкоторыя необходимыя сокращенія и, оставивши картину «На маякѣ» (въ нѣмецкой постановкѣ она выбрасывается), соединить картину второго дѣйствія «Дворецъ Птоломея» съ «Набережной», оставивъ въ ней, необходимое по ходу пьесы. появленіе Аполлорода съ ковромъ.



2-я картина. На кровлѣ дворца.



V актъ. Эспланада передъ дворцомъ.

Въ послѣдующихъ картинахъ были сдѣланы очень незначительныя сокращенія.

Комедія была раздѣлена на акты слѣдующимъ образомъ:

Первый актъ: первая картина—«Дворецъ на Сирійской границѣ». Вторая картина—«Пустыня со сфинксомъ». Третья картина—«Внутренность дворца на Сирійской границѣ».

Второй актъ: «Дворецъ Птоломея въ Александріи».

Третій актъ: «Маякъ».

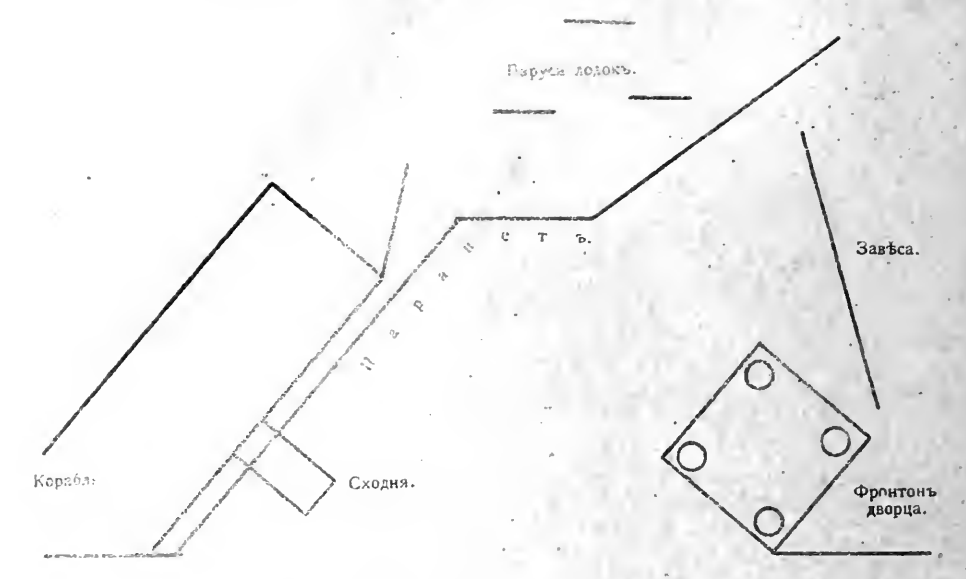
Четвертый актъ: первая картина — «Комната Клеопатры». Вторая картина — «На кровлѣ дворца».

Пятый актъ:—«Эспланада передъ дворцомъ».

Роли играли:

Юлія Цезаря—гг. Бравичъ и Айдаровъ; Клеопатры—г-жа Гзовская; Птоломея—г-жи Косарева и Салинъ; Руфіона—г. Лепковскій; Британна—экст. Желябужскій; Люція Септимія—г. Рыжовъ; Аполлодора—гг. Климовъ

К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ПЬЕТРО ВЪ ОПЕРЕТТѢ «РАЗБОЙНИКИ» и Д. И. ОЗЕРОВЪ ВЪ РОЛИ КАЛХАСА ВЪ ОПЕРЕТТѢ «ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА».
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).



V актъ. Эспланада передъ дворцомъ.

Въ послѣдующихъ картинахъ были сдѣланы очень незначительныя сокращенія.

Комедія была раздѣлена на акты слѣдующимъ образомъ:

Первый актъ: первая картина—«Дворецъ на Сирійской границѣ». Вторая картина—«Пустыня со сфинксомъ». Третья картина—«Внутренность дворца на Сирійской границѣ».

Второй актъ: «Дворецъ Птоломея въ Александріи».

Третій актъ: «Маякъ».

Четвертый актъ: первая картина — «Комната Клеопатры». Вторая картина — «На кровлѣ дворца».

Пятый актъ.—«Эспланада передъ дворцомъ».

Роли [illegible]

Юлія Цезаря [illegible] Гаммаки; Клеопатры—г-жа [illegible]; Птоломея—г-жи Косарева и Салинъ; Руфіона—г. Лепковскій; Бригадна—экст. Желябужскій; Люція Септимія—г. Рыжовъ; Аполлодора—гг. Климовъ.

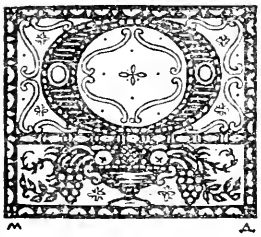
и Худолеевъ; Потина—г. Головинъ; Теодота—г. Лебедевъ; Ахилла—г. Полонскій; Фтататиты—г-жи Грибунина и Массалитинова; Бельзанора—г. Красовскій; Перса—гг. Мартыновъ и Музиль; Бель-Аффриса—г. Сазоновъ; Центуріона—гг. Полетаевъ и Греминъ и музыканта г. Гундуровъ.

МОСКОВСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ ВЪ СОРОКОВЫХЪ ГОДАХЪ ПРОШЛАГО СТОЛѢТІЯ.

ПО ПОВОДУ СТОЛѢТІЯ ЕГО ОСНОВАНІЯ И 20-ТИ ЛѢТІЯ ВОЗОБНОВЛЕНІЯ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ КУРСОВЪ А. Н. ОСТРОВСКИМЪ.

(Изъ воспоминаній его бывшаго ученика).

М. В. КАРНѢЕВА.



ОСНОВАНІЕ Московской Театральной школы относится къ 1808 году. Обычай принимать въ театральное училище дѣтей по наружной красотѣ установился въ царствованіе Императрицы Анны Іоановны. Она сама въ 1738 году для театральной школы выбрала изъ дѣтей придворныхъ служителей двадцать красивыхъ дѣвочекъ и столько же мальчиковъ. Въ сороковыхъ годахъ театральное училище помѣщалась на углу Большой Дмитріевки, въ домѣ Дирекціи, гдѣ теперь театральный Комитетъ.

Въ это зданіе она была переведена въ концѣ 30 хъ годовъ съ Волхонки изъ дома Есипова. Въ 20-хъ годахъ того же столѣтія Есиповская школа, какъ тогда ее называли, носила на себѣ далеко не привлекательный характеръ, по словамъ ея тогдашнихъ питомцевъ Ѳ. С. Потомчикова, В. И. Рязанцева и В. И. Живокини. Какъ со стороны внѣшней, такъ и стороны внутренней, помѣщеніе было не большое, тѣсное и довольно грязное. Одѣвали воспитанниковъ въ какія-то грязныя старинныя байковыя шинели, воспитанницъ въ затрапезныя платья. Кормили въ проголодь: утромъ стаканъ сбитня и горбушка чернаго хлѣба, обѣдъ и ужинъ изъ

двухъ блюдъ изъ провизіи сомнительной свѣжести. Надзоръ за воспитанниками былъ слабый. Можно было избѣгать тѣхъ уроковъ, которые не нравились. Продѣлки и шалости составляли необходимую принадлежность школьной жизни. Какъ карательная педагогическая мѣра примѣнялись розги. Занятія научными предметами шли плохо и главнымъ образомъ по винѣ преподавателей, большинство которыхъ были не на высотѣ педагогическаго призванія; въ школу они являлись большею частью только за полученіемъ жалованья. Правда, нѣсколько позже, встрѣчались между ними такія свѣтлыя личности, какъ профессоръ Надеждинъ (1804—1856 г.) человѣкъ науки и выдающійся по тому времени критикъ. Онъ съумѣлъ воспитанникамъ внушить любовь къ знанію и настолько своими чтеніями заинтересовать ихъ, что нѣкоторые изъ нихъ стали посѣщать даже университетскія лекціи, какъ напримѣръ А. М. Сабуровъ, извѣстный московскій актеръ (1800—1831 г.) и Н. Ф. Павловъ (1805—1864 г.), впослѣдствіи даровитый писатель.

Но это было исключительное явленіе, въ общемъ-же, по словамъ В. И. Живокини (см. его воспоминанія, помѣщенныя въ «Антрактѣ» 1864 г.), учили чему нибудь и какъ нибудь. Сохранившееся росписаніе занятій (хотя и нѣсколько позднѣйшаго времени, 1829 года) даетъ довольно точное понятіе о школьномъ курсѣ. Въ программу преподаваемыхъ предметовъ входили: Законъ Божій, Россійская словесность, Русскій, Французскій языкъ, Исторія, Географія, Танцы. Фехтованіе и Рисованіе. Русскій языкъ, Словесность и Географія преподавались однимъ учителемъ, и, понятно, курсъ ихъ былъ не изъ обширныхъ. И въ усвоеніи этихъ скудныхъ знаній воспитанники и воспитанницы были предоставлены самимъ себѣ. Экзаменовъ изъ научныхъ предметовъ никакихъ не было. Все вниманіе было обращено на занятія искусствами. Кромѣ главнаго предмета танцевъ питомцы училища должны были учиться: драматическому искусству, фехтованію и игрѣ на какомъ нибудь инструментѣ. Сообразно способностямъ въ той или другой области искусства, окончившихъ курсъ выпускали въ оперу, драму или оркестръ.

Начальницей школы или, какъ тогда называли, старшей надзирательницей, была въ мое время М-мъ Шарьеръ,—опредѣленная на эту должность еще Кокошкинымъ [1]). Она была очень умная и добрая женщина, любившая своихъ воспитанницъ какъ своихъ родныхъ дѣтей. Воспитанницы чистосердечно уважали ее и звали мамочкою. Она воспитала и Н. В. Рѣпину, впослѣдствіи супругу А. Н. Верстовскаго, Н. М. Медвѣдеву, сестеръ Бороздиныхъ и А. И. Колосову. Служила при школѣ М-мъ Шарьеръ до самой своей смерти, оставивъ по себѣ самую свѣтлую память.

Для танцевъ въ школѣ былъ устроенъ спеціальный классъ, т. е. большой залъ съ простымъ деревяннымъ покатымъ поломъ, къ которому по сторонамъ близъ стѣнъ были придѣланы деревянныя перила, за которыя учащіеся придерживались руками. Типъ этого устройства танцовальныхъ классовъ сохраняется и до сихъ поръ.

Точно такое же устройство танцовальныхъ классовъ, было и для приходящихъ, т. е. экстерныхъ дѣвочекъ и мальчиковъ въ домѣ бывшемъ военныхъ кантонистовъ и помѣщавшимся на углу Софійки и Неглиннаго проѣзда, гдѣ теперь находится Императорское Московское театральное училище.

Главнымъ начальникомъ школы, какъ и теперь, былъ управляющій Императорскими московскими театрами, а его ближайшимъ помощникомъ и руководителемъ въ отношеніи искусствъ инспекторъ репертуара. Кромѣ того при школѣ былъ инспекторъ, получавшій 300 руб. въ годъ жалованья и квартиру. Онъ распоряжался только административною частью и благоустройствомъ зданія школы. Преподавателями наукъ состояли лучшіе учителя и профессора Москвы, которые въ виду частыхъ занятій воспитанницъ въ театрѣ, относились очень снисходительно къ познаніямъ своихъ ученицъ. Преподаваніе же танцевъ и сценическаго искусства было поручено первокласнымъ артистамъ Императорскихъ московскихъ театровъ и балетмейстерамъ и находилось въ отличномъ состояніи.

Казенныя воспитанницы пользовались всѣмъ казеннымъ содержаніемъ

---

[1]) Ѳед. Ѳед. Кокошкинъ (1773—1838) драматургъ и театральный любитель, съ 1823 по 1831 г. управлялъ Московскими театрами. *Прим. ред.*

безъ всякой съ ихъ стороны платы. Живущія же съ ними въ школѣ своекоштныя воспитанницы платили за столъ по шести руб. въ мѣсяцъ и должны были одѣваться на свой счетъ, но добродушное начальство все содержаніе ихъ принимало на казенный счетъ.

Съ приходящихъ учениковъ и ученицъ школы никакой платы не полагалось. Въ это время театральныхъ воспитанницъ изъ школы къ роднымъ на праздники и въ лѣтнее время совсѣмъ не отпускали, исключая Свѣтлаго праздника Пасхи и трехъ дней Рождества Христова и то непремѣнно только въ сопровожденіи ихъ родителей, а въ крайнемъ случаѣ съ надзирательницей или надежной няней. Въ праздники и говѣть воспитанницы ходили въ приходскую церковь Георгія на Дмитровкѣ недалеко отъ теперешней театральной конторы, съ классною дамою и ливрейными капельдинерами въ парадной придворной формѣ.

Всѣ родные воспитанницъ, живущихъ въ школѣ, были лично извѣстны всему школьному начальству и прислугѣ.

Въ театръ для репетицій и спектаклей занятыхъ въ нихъ или желающихъ смотрѣть отправляли изъ школы въ казенныхъ каретахъ. Для казенныхъ воспитанницъ въ театрѣ была отдѣльная большая уборная.

Какъ въ школѣ, такъ и въ театрѣ, со стороны надзирательницъ и нянекъ была самая искренняя забота объ ихъ спокойствіи и здоровьѣ. Воспитанницъ тщательно оберегали отъ простуды, огня и прочихъ опасностей и заботились объ ихъ костюмахъ, прическахъ, гримѣ и пр.

Въ сценическомъ отношеніи казенныя воспитанницы предъ экстерными пользовались преимуществами, такъ несомнѣнно талантливыя назначались: маленькія въ пажи, а взрослыя на роли и лучшія мѣста въ балетахъ. Нѣкоторыя же назначались на апофеозы, полеты и въ народъ.

Кормили и одѣвали воспитанницъ очень хорошо.

Казенныя воспитанницы были совершенно отдѣлены отъ экстерновъ ученицъ и учениковъ школы. Они имѣли отдѣльные классы и уборныя. Это гарантировало казенныхъ воспитанницъ отъ несчастныхъ случайностей, потому что экстерныя ученицы, происходя въ то время изъ семействъ

бѣдныхъ, жили въ неудобныхъ нездоровыхъ помѣщеніяхъ, терпѣли и голодъ и холодъ и нерѣдко подвергались опаснымъ болѣзнямъ, которыя, конечно, могли занести въ школу.

Въ свободное отъ занятій время воспитанницы собирались въ рекреаціонный залъ и сидя кругомъ большого стола слушали разсказы и разъясненія надзирательницы относительно сцены, артистовъ и научныхъ предметовъ.

Въ этотъ же залъ по посѣтительскимъ днямъ приходили навѣщать воспитанницъ ихъ родные.

Поступившія въ школу дѣти были вполнѣ увѣрены, что окончивъ ея непремѣнно поступятъ въ театръ на дѣйствительную службу и выслужатъ пенсію. Это убѣжденіе имѣло благотворное вліяніе на ихъ успѣхи въ ученіи и развитіи ихъ талантовъ, а впослѣдствіи и на безукоризненное исполненіе ихъ артистической службы.

Экстерныхъ мальчиковъ, кромѣ общихъ преподававшихся въ школѣ наукъ, учили игрѣ на разныхъ оркестровыхъ инструментахъ. Въ это время половина оркестра Императорскаго Московскаго театра состояла изъ своихъ школьныхъ воспитанниковъ, изъ которыхъ былъ составленъ весь мѣдный хоръ, какъ тогда называли духовую часть оркестра. Изъ учениковъ же театральной школы были превосходные репетиторы и дирижеры балета, а также и режиссеры.

На устроенной въ школѣ сценѣ въ теченіе великаго поста давались нѣсколько ученическихъ спектаклей въ присутствіи театральнаго начальства и родственниковъ воспитанницъ.

Спектакли состояли изъ небольшихъ комедій, водевилей, отдѣльныхъ актовъ драмъ и дивертисмента, съ танцами и пѣніемъ.

Въ необходимыхъ случаяхъ нѣкоторыя роли исполняли второстепенные артисты. Постановкою спектакля завѣдывалъ кто нибудь изъ артистовъ или помощники режиссеровъ.

Хорошо исполненныя въ школьномъ спектаклѣ пьесы или танцы, переносились для испытанія въ театрѣ въ публичномъ спектаклѣ.

Въ лѣтнее время воспитанницъ въ каретахъ съ надзирательницами, прислугою и капельдинерами возили гулять въ Нескучный садъ, поили чаемъ съ сухарями, булками и разными сластями.

Въ казенныя воспитанницы принимались дѣти, доказавшія особенную талантливость и съ одобренія директора Императорскихъ театровъ.

Въ этомъ случаѣ протекцій рѣшительно не существовало и завѣдомо бездарную дѣвочку въ казенныя воспитанницы принять было невозможно.

Никакихъ родственницъ, свояченицъ и кумушекъ между служащими при школѣ и вообще въ дирекціи до 50-хъ годовъ положительно не существовало. Послѣ этого времени стали въ рѣдкихъ, впрочемъ, случаяхъ поступать на службу родственники служащихъ.

Театральная школа на Большой Дмитровкѣ существовала до 1864 года. Съ 9-го октября этого года была открыта на углу Софійки и Неглиннаго проѣзда новая театральная школа.

Эта школа по тому времени была устроена очень удобно. Кромѣ необходимаго числа комнатъ для дортуаровъ и классовъ, былъ великолѣпный по размѣрамъ рекреаціонный залъ и прекрасная церковь. Во дворѣ былъ разбитъ небольшой, но очень хорошенькій садикъ.

Черезъ два года послѣ открытія школы 24 августа 1866 года, ее неожиданно посѣтилъ Государь Императоръ Александръ II-й. Онъ пріѣхалъ туда одинъ, безъ свиты и выйдя изъ коляски, направился къ парадному подъѣзду школы. Старикъ швейцаръ, встрѣтившій Государя, не узналъ его и не хотѣлъ было его пускать. «Ваше Высокоблагородіе, постороннимъ входъ сюда запрещается», сказалъ онъ Государю, загораживая собой дорогу. «Меня пустятъ», проговорилъ Государь, входя на первыя ступеньки лѣстницы и сбрасывая съ плечъ шинель на руки швейцара. Воспитанницы только было собрались обѣдать. Государь одинъ направился въ рекреаціонный залъ. Нѣкоторыя изъ воспитанницъ, увидѣвши его, подняли тревогу и вся школа, окружившая Государя, сѣвшаго на стулъ, стала на колѣни, и кто какъ могъ начали выражать ему свою радость. Завладѣвъ носовымъ платкомъ Государя и его кепи, воспитанницы стали осыпать ихъ

поцѣлуями, а также цѣловать пуговицы и сюртукъ Государя. На что Государь смѣясь сказалъ: «тише, дѣти! Вы у меня оторвете всѣ пуговицы». Спустившись внизъ и направившись по корридору въ столовую, гдѣ воспитанницамъ была уже подана лапша, Государь, взявъ ложку, попробовалъ кушанья и сказалъ: «какъ вкусно. У меня такъ не готовятъ». Тотчасъ воспитанницы стали подносить Государю свои тарелки, чтобы попробовать и крича: «у меня ложечку! У меня ложечку!» На другой день воспитанницы получили по коробкѣ конфектъ. Воспитанницы сшили отъ себя парусинный чехолъ, вышили на немъ вензель Государя съ короной, и покрывъ имъ тотъ самый стулъ, на которомъ сидѣлъ Государь, поставили его подъ мраморную доску съ соотвѣтствующей надписью.

Жизнь театральной школы была полна разныхъ забавныхъ приключеній.

Во всѣхъ окнахъ комнатъ, выходящихъ на улицу, стекла были на половину матовыя. Воспитанницамъ строго было запрещено подходить къ этимъ окнамъ. Чтобы только взглянуть на улицу, старшія воспитанницы нечаянно разбивали стекла. За эти и другія продѣлки, виновныхъ въ посѣтительскій день одѣвали въ затрапезный фартукъ и въ бумажномъ колпакѣ ставили на продолжительное время (на нѣсколько часовъ) къ печкѣ или стѣнѣ въ рекреаціонномъ залѣ. Кромѣ того существовали еще наказанія: оставлять безъ родныхъ, безъ театра и безъ гостинцевъ. Послѣднія передавались родными секретно чрезъ подругъ наказанной воспитанницы. Зашить рукавъ платья, чтобъ его нельзя было скоро надѣть, разставить ботинки воспитанницы по разнымъ угламъ дортуара и поспѣшно послать воспитанницу, которой принадлежатъ сказанныя вещи, къ надзирательницѣ, было дѣломъ одной минуты. Или послать довѣрчивую подругу поздравить начальницу съ несуществовавшей радостью, предварительно пришпиливъ ей къ спинѣ платья какой нибудь вычурный бантъ. Или во время научнаго класса, запнувшейся въ отвѣтѣ подругѣ тихонько подсказать сущій вздоръ, а то и подсунуть ей къ носу нюхательнаго табаку—было любимыми шутками воспитанницъ. Чтобы избавиться отъ фортепіаннаго урока, воспитанницы на своихъ пальцахъ натирали водяные пузыри и придумывали разные недуги.

Во время урока почтеннаго балетмейстера Г. Фридерика, одна очень бойкая и безпечная воспитанница С—я, облокотясь на столикъ и устремивъ глаза въ неопредѣленное пространство, совсѣмъ замечталась. Фридерикъ останавливаетъ классъ, тихо подходитъ къ ней и кланяясь говоритъ на неправильномъ русскомъ языкѣ: «имѣй честъ поздравить, ви именинникъ!» И, обратившись ко всѣмъ ученицамъ говоритъ: «пожалостъ поздравлятъ M-lle, онъ именинникъ». С—я, очнувшись, разсѣянно восклицаетъ: «Душечка, M-r Фридерикъ, не мѣшайте мнѣ, пожалуйста», и какъ ни въ чемъ не бывало, начинаетъ учиться танцамъ.

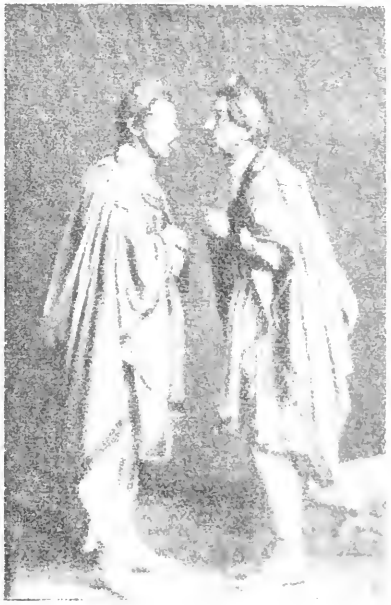
Нѣсколько оставленныхъ безъ театра воспитанницъ, забравъ изъ шкафчиковъ всѣ гостинцы у занятыхъ въ театрѣ подругъ, устроятъ себѣ пиръ горой. Возвратившись потерпѣвшія никогда не претендовали, потому что въ свою очередь дѣлали тоже самое.

Преподаватель танцевъ всегда имѣлъ при себѣ палку, которой отбивалъ тактъ, стуча ею въ полъ. Иногда онъ этой палкой тихо дотрогивался до ноги ученицы поправляя неточность принятой ею позиціи. Отсюда распространился въ публикѣ слухъ, что танцовщицъ въ *школѣ били* палками. Вотъ брань существовала на французскомъ и русскомъ языкахъ, потому что способъ преподаванія танцевъ въ московской театральной школѣ былъ принятъ и теперь существуетъ французскій, почему и преподаватели принадлежали къ двумъ этимъ національностямъ.

Русскіе учителя бранились больше. У французовъ чаще всего было можно услыхать: кукаръ или палька дровъ. Послѣднее вмѣсто русской дубины.

Въ этой суровой брани обрисовалось истинное отеческое желаніе учителя подѣйствовать на ученицу для ея же собственной пользы. Воспитанницы это отлично понимали и иногда со слезами на глазахъ, но безъ малѣйшей злобы сносили изступленіе раздраженнаго учителя.

Ученицы, предъ которыми въ будущемъ открывался роскошный путь успѣховъ, благосостоянія и славы, охотно сносили всѣ классныя непріятности и по выходѣ изъ школы сохраняли о своихъ нервныхъ учителяхъ добрую память.



А. А. АЛЕКСѢЕВЪ и И. И. СТРѢКАЛОВЪ ВЪ РОЛИ АЯКСОВЪ и И. И. МОНАХОВЪ ВЪ РОЛИ АХИЛЛА.
«ПРЕКРАСНАЯ ЕЛЕНА»
(Изъ коллекціи Я. Ѳ. Сахаръ).

Во время урока почтеннаго балетмейстера Г. Фридерика, одна очень бойкая и безпечная воспитанница С—я, облокотясь на столикъ и устремивъ глаза въ неопредѣленное пространство, совсѣмъ замечталась. Фридерикъ останавливается, тихо подходитъ къ ней и кланяясь говоритъ на неправильномъ русскомъ языкѣ: «имѣй честъ поздравить, ви именинникъ!» И, обратившись ко всѣмъ ученицамъ говоритъ: «пожалостъ поздравлятъ М-ше, мой именинникъ». С—я, очнувшись, разсѣянно восклицаетъ: «Душечка М-ше Фридерикъ, не мѣшайте мнѣ, пожалуйста», и какъ ни въ чемъ не бывало, начинаетъ учиться танцамъ.

Нѣсколько остающихся безъ театра воспитанницъ, забравъ изъ шкафчиковъ всѣ [illegible] у занятыхъ въ театрѣ подругъ, устроятъ себѣ [illegible] торой. [illegible] ативнись потерпѣвшія никогда не претендовали, потому что въ [illegible] передъ дѣлали тоже самое.

[illegible] ватель танцевъ всегда имѣлъ при себѣ палку, которой отбивал [illegible] стуча ею въ полъ. Иногда онъ этой палкой тихо дотрогивался до ноги ученицы поправляя неточность принятой ею позиціи. Отсюда распространился въ публикѣ слухъ, что танцовщицъ въ *школѣ били* палками. Вотъ брань существовала на французскомъ и русскомъ языкахъ, потому что способъ преподаванія танцевъ въ московской театральной школѣ былъ принятъ и теперь существуетъ французскій, почему и преподаватели принадлежали къ двумъ этимъ національностямъ.

Русскіе учителя бранились больше. У французовъ чаще всего было можно услыхать: кукаръ или палька дровъ. Послѣднее вмѣсто русской дубины.

Въ этой суровой брани обрисовалось истинное отеческое желаніе [illegible] ителя подѣйствовать на ученицу для ея же собственной пользы. Воспи[illegible] ченицы это отлично понимали и иногда со слезами на глазахъ, но безъ [illegible] ой злобы сносили изступленіе раздраженнаго учителя.

[illegible] ницы предъ которыми въ будущемъ открывался роскошный путь успѣ[illegible] благо[illegible] ія и славы, охотно сносили всѣ классныя непріятности и [illegible] ы [illegible] школы, сохраняя о своихъ нервныхъ учителяхъ добрую память.

Бѣдность въ дѣтствѣ ученицы и перспектива прекрасной будущности всегда были и будутъ лучшими помощниками учителей хореографіи.

Тяжелая школа отца Таліони, съ бранью и обмороками, послужила къ тому, что тринадцати лѣтъ отъ роду Марія Таліони затмила своими танцами всѣхъ европейскихъ танцовщицъ.

Старшій докторъ дирекціи Ницманъ, очень добрый и простодушный человѣкъ, ежедневно навѣщалъ школу. Постоянныя жалобы на головную боль, наконецъ убѣдили его, что со стороны воспитанницъ это только средство избавиться отъ уроковъ, и послѣ этого, проходя мимо жаловавшихся, онъ сталъ машинально говорить: «потрите уксусомъ виски и пройдетъ, или положите мокрый платокъ на голову». Случалось, что воспитанница жаловалась на боль въ ногѣ, или рукѣ. Ницманъ, проходя мимо, совѣтывалъ потереть виски уксусомъ, но, остановленный надзирательницей, свидѣтельствовалъ больную и оказывалъ помощь.

Богатые молодые люди того времени назойливо ухаживали за красивыми воспитанницами театральной школы и, постоянно посѣщая балеты, назывались театралами. Они продѣлывали разныя выходки, чтобы какъ нибудь проникнуть за кулисы театра или въ корридоръ школы, чтобъ передать своему ангелочку записочку или перекинуться съ нимъ нѣсколькими словами.

Однажды начальница школы, замѣтивъ особенное волненіе воспитаницъ, обратила вниманіе на стоявшаго въ проходѣ на черную лѣстницу съ лоткомъ пирожника и, узнавъ въ немъ переодѣтаго гусара К., спросила: «Вы зачѣмъ»?—«Я съ пирожками».—«Это не ваше дѣло», возразила начальница. Импровизованный пирожникъ быстро, оставивъ ящикъ съ пирожками на лѣстницѣ, исчезъ. Въ этомъ родѣ являлись въ школу офицеры, переодѣтые истопниками и полотерами, но всегда скоро были опознаны и спасались бѣгствомъ.

Нѣкто князь N намазался сажей, и въ невѣроятно испачканной простой рубахѣ, со всѣми принадлежностями трубочиста явился въ школу. Тотъ же часъ онъ былъ узнанъ надзирательницею и тоже поспѣшилъ скрыться.

Офицеръ М—й смѣло явился въ школу, назвавшись двоюроднымъ братомъ воспитанницы П—й. Класная дама Никольская, знавшая его лично, встрѣтивъ его въ передней съ удивленіемъ спросила, почему же онъ въ теченіе пяти лѣтъ, проживая постоянно въ Москвѣ, ни разу не навѣстилъ своей двоюродной сестры. «Да ужъ такъ случилось»,—сказалъ развязно М—й. Никольская приказала позвать швейцара, а М—й раскланявшись быстро вышелъ изъ передней.

Служба этихъ «театраловъ», какъ они сами себя называли, заключалась въ постоянной прогулкѣ подъ окнами школы или на противуположной сторонѣ, торчаніе на театральномъ артистическомъ подъѣздѣ, бѣганьи рядомъ съ казенной каретой, въ которой отправляли воспитанницъ изъ школы въ театръ, въ подношеніи букетовъ, корзинъ и подарковъ во время спектакля въ театрѣ и производства овацій и аплодисментовъ, а также и въ роздачѣ денегъ на чай, помогавшей имъ въ ихъ продѣлкахъ театральной и школьной прислугѣ. При всемъ этомъ почти не было примѣровъ, чтобы воспитанницы школы подавали къ тому хотя бы малѣйшій поводъ. Многія воспитанницы школы со школьной скамьи выходили замужъ за лицъ, имѣвшихъ выдающееся общественное положеніе или отдавались родному искусству до глубокой своей старости, выйдя замужъ за своего сослуживца.

При экстерныхъ ученикахъ театральной школы не было ни надзирателей, ни воспитателей. Существовалъ только малограмотный дядька, раздававшій чувствительные подзатыльники воспитанникамъ за всякія съ ихъ стороны непозволительныя шалости. Ученики школы очень побаивались своего дядьки и вели себя очень скромно. Ученики московской театральной школы грамотностью не отличались, а нѣкоторые изъ нихъ не умѣли какъ слѣдуетъ подписать свою фамилію. Театральная школа не переполнялась излишнимъ количествомъ дѣтей и потому каждый изъ школы непремѣнно поступалъ на службу въ театръ. Оказывались и очень бездарные ученики, но и ихъ не исключали изъ школы, а давали имъ возможность окончить школу, опредѣляли на службу на выходныя роли или по

режиссерской части для исполненія мелкихъ закулисныхъ обязанностей или изображать предводителей, статистовъ и пр.

Въ концѣ сороковыхъ годовъ былъ прекращенъ пріемъ живущихъ воспитанниковъ въ театральную школу и почти одновременно закрыты въ ней спеціальные драматическіе классы, до начала шестидесятыхъ годовъ, когда въ театральное училище преподавателемъ драматическаго искусства сначала былъ приглашенъ Дмитревской, а затѣмъ И. В. Самаринъ, давшій Малому театру такихъ выдающихся художницъ-актрисъ какъ: Г. Н. Ѳедотова, Н. А. Никулина и М. Н. Ермолова, а также и такихъ полезныхъ дѣятелей сцены, какими были: г-жи Гельцеръ, Кроненбергъ, Нелюбова, Стрекалова, Ѳедорова, г.г. Рябовъ и Мельниковъ. Затѣмъ эти классы на нѣкоторое время были снова закрыты. Открылись они вновь 21 годъ тому назадъ, 1 октября 1888 г. и идея востановленія ихъ принадлежитъ нашему знаменитому драматургу А. Н. Островскому. Ставъ въ 1886 году во главѣ управленія Московскими театрами и театральнаго училища, онъ замыслилъ, по заранѣе выработанной имъ программѣ, возстановить при ней драматическіе курсы, но преждевременная кончина помѣшала ему осуществить свою мысль. Скончался Островскій, но идея великаго драматурга не умерла вмѣстѣ съ нимъ. Въ 1887 и 1888 г. было въ Москвѣ и Петербургѣ собрана комиссія, по преобразованію Московскаго училища, результатомъ трудовъ который и было Высочайше утвержденное 21 августа 1888 года «положеніе» его. За двадцать лѣтъ существованія драматическихъ курсовъ окончили ихъ и поступили въ труппу Малаго театра: И. С. Платонъ (режиссеръ), Н. М. Падаринъ, Н. А. Рыжовъ, Н. К. Яковлевъ, А. А. Остужевъ, В. Н. Рыжова, Е. Н. Музиль, С. В. Айдаровъ, А. В. Васенинъ, П. М. Садовскій, Е. М. Садовская, В. І. Масалитинова, Н. А. Смирнова, М. Ф. Ленинъ, Е. Д. Берсъ, Е. И. Найденова, В. Н. Пашенная, О. В. Гзовская, В. Ѳ. Лебедевъ и друг. Многіе служатъ въ театрѣ Корша. Весьма немногіе покинули сценическое поприще. Нѣкоторые, подобно Ѳ. А. Акимову (Усову), занялись спеціально преподаваніемъ сценическаго искусства.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо I.

„КОГДА ЦВѢТЕТЪ МОЛОДОЙ ВИНОГРАДЪ“ БЬÖРНСОНА НА СЦЕНѢ ДРЕЗДЕНСКАГО ТЕАТРА.

СИЛЬВІО.

ОЧНО читаешь слова Бьöрнсона: «Здѣсь... въ приходскомъ домѣ въ Нассе, въ домѣ, расположенномъ между двухъ сливающихся фіордовъ, окруженныхъ зелеными горами, съ широкимъ видомъ и на водопады, и на усадьбы, раскинутыя на другомъ берегу, и на волнующіяся нивы, и на кипѣвшую глубоко въ долинѣ жизнь, и на весь фіордъ, съ возвышавшимися во всю его длину горами, которыя множествомъ мысовъ, украшенныхъ каждый усадьбою, глубоко вдавались въ море, здѣсь.... я испыталъ самыя сильныя впечатлѣнія».

Когда взвился занавѣсъ Дрезденскаго театра — эти слова невольно пришли на память. Точно это было расказано не о томъ, что испытылъ и видѣлъ Бьöрнсонъ въ дѣтствѣ, а именно объ этой «рамкѣ», въ которой предстало передъ нами послѣднее произведеніе этого всегда себѣ вѣрнаго и во всемъ неизмѣннаго, даже когда онъ, казалось, мѣнялъ свои воззрѣнія скальда «молодой Норвегіи». Лучше нельзя было почтить всю дѣятельность его, какъ подчеркнуть послѣднюю ноту, или, вѣрнѣе, этотъ послѣдній столь гармонирующій со всею пѣснею его жизни аккордъ — этимъ норвежскимъ пейзажемъ съ лиловою громадою скалистаго фіорда, уходящаго почти до неба на заднемъ планѣ, съ полями, залитыми свѣтомъ и красными крышами домовъ и всѣмъ, что такъ характерно и для Норвегіи, и для ея пѣвца, и для того обстоятельства, что вся «пѣсня родины», какою являлись произведенія Бьöрнсона въ цѣломъ, началась съ этого пейзажа, въ описаніи дѣтства, и съ этой ноты начала она звучать и въ его душѣ, какъ доминанта въ аккордѣ. Почему-то говорили, что новая вещь Бьöрн-

сона «опровергаетъ все старое, раньше сказанное». Въ другой разъ объ этомъ поговорю подробнѣе, а пока мимоходомъ отмѣчу только, что ни у какого другого писателя (кромѣ кажется Островскаго), столь живо отражающаго жизнь своего народа, не было такой неуклонной ясной опредѣленности и вѣрности самому себѣ на протяженіи всего творческаго пути. Послѣдняя вещь Бьёрнсона «Когда цвѣтетъ молодой виноградъ» ни однимъ словомъ не отвергаетъ ничего сказаннаго раньше, потому что ея тема—тема всей его дѣятельности: «молодая жизнь идетъ по новымъ, по своимъ дорогамъ». Молодежь и ея «новая правда»—это та «прекрасная дама», которую пѣлъ уснувшій норвежскій скальдъ. И эта пьеса звучитъ до того вѣрно взятому съ начала жизни писательской тону, что невольно приходитъ сравненіе музыкальное, когда ее смотришь.

Королевскій Драматическій театръ въ Дрезденѣ производитъ впечатлѣніе добраго стараго времени. И въ немъ, какъ обстановка, такъ и игра и постановка одного стиля. Мнѣ пришлось попасть въ него почти непосредственно послѣ Рейнгартовскихъ постановокъ Берлинскаго Kammerspiele. Потому это особенно бросалось въ глаза, и немудрено, что вначалѣ впечатлѣніе получилось немного сбивчивое отъ новой и «смѣлой» (по западному масштабу) пьесы Бьёрнсона. Она вышла тяжелою. Какъ будто слегка кряхтя вздумала порѣзвиться маститая Мельпомена. А между тѣмъ это дѣтище стараго скальда, «этотъ Веньяминъ его музы» дышетъ истинною молодостью, звенитъ радостнымъ смѣхомъ полнаго жизни существа и только развѣ одно изобличаетъ возрастъ автора, это то, что онъ легко и съ улыбкою, — какая бываетъ въ юности только у геніевъ, а вообще у мудрой старости,—прошелъ мимо темы, которая у болѣе молодого автора могла бы неизбѣжно вызвать нотку драматическую.

И это не та поверхностность, съ которой скользятъ по серьезнѣйшимъ проблемамъ французы и у которыхъ tout s'arrange, а именно ясность умудренной здоровой старости, для которой получается изъ каждой, даже печальной картинки жизни, одинъ выводъ: «а все таки жизнь хороша, и что бы она ни давала, хороша она — жизнь».

Пьеса Бьёрнсона — это привѣтственная улыбка жизни и молодости отъ уходящаго съ ея поля бойца. Это его прощальный привѣтъ молодежи, которую поэтъ всегда такъ любилъ и въ которую вѣрилъ. Это его еще яснымъ голосомъ и твердо сказанная рѣчь въ защиту молодежи отъ нападенія современниковъ на ея «вольность и... развращенность», нападенія за то, что «нынѣшняя молодежь, особенно женская, утратила былую скромность и стыдливость» и т. д. и т. д.

Бьёрнсонъ хочетъ сказать своимъ современникамъ: «Это жизнь. И правда въ ней и въ ея носителяхъ—молодежи. И когда цвѣтетъ она, когда этотъ молодой виноградъ цвѣтетъ, тогда опьяняемся и мы, и тогда бродитъ вино и въ «мудрой» старой головѣ и тогда сходимъ съ ума мы, старые, и тогда глупости дѣлаемъ мы — а молодой виноградъ дѣйствительно только цвѣтетъ и потому все въ молодости чисто и ясно....»

Въ блестящей комедіи Бьёрнсона, которая написана такъ легко, что сначала даже изумляешься ея кажущейся поверхности, все время не переставая звенитъ одна нотка: бьющая ключемъ радость жизни.

Вся пьеса идетъ въ звукахъ, въ звонѣ дѣвичьяго смѣха, который стихаетъ лишь на мигъ одинъ: въ лирическую минуту, переживаемую старшими и который снова радостно вспыхиваетъ заключительнымъ аккордомъ. Подъ взрывъ молодого, безудержно - заразительнаго смѣха, которому тихо вторятъ старики, падаетъ занавѣсъ.

Этотъ звуковой фонъ пьесы былъ переданъ въ Дрезденскомъ театрѣ хорошо, какъ и рамка фіордовъ и неподвижная лиловая громада скалъ, за склонами ближнихъ полей. На ихъ фонѣ все время движутся молодыя женскія свѣтлыя фигуры, какъ символъ вѣчнаго возрожденія и движенія впередъ на фонѣ вѣковой, непреходящей идеи. Вѣдь Бьёрнсонъ, никогда не отрывающійся отъ родной почвы, весь корнями въ нее ушедшій, не сдѣлавшій ни одного движенія перомъ безъ помысла о своей Норвегіи, не даромъ избралъ фіорды рамкою для пьесы будто бы и общечеловѣческой. «Это норвежская молодежь, прежде всего хотѣлъ онъ сказать. Такою она стала и я ей шлю мой привѣтъ». Насколько прекрасенъ былъ декоративный

фонъ, насколько ярко и реально онъ передавалъ подлинную картину фіордовъ, настолько, къ сожалѣнію, эта національная черта мало была выдвинута въ игрѣ исполнителей. Передъ нами была только молодость. Одинъ вылетъ всѣхъ дѣвушекъ, одна за другою, вдоль рампы черезъ всю сцену, съ побѣдно звучащимъ крикомъ и смѣхомъ чего стоитъ! Или живая сцена спора съ пробстомъ [1])... Но не были это смѣлыя правнучки норвежскихъ викинговъ, «новыя», «холостыя», смѣлыя и требовательныя женщины, которыя невинны и чисты, но смѣлы, которыя, требуя свою долю счастья, умѣя ее взять, умѣютъ обуздать и другого и себя (сцена прощанья Альберты съ отцомъ и ея рѣшимость отказаться отъ своей, смѣло было, взятой доли личнаго счастья)... Этихъ новыхъ норвежекъ на сценѣ не было, а просто были юныя нѣмочки, готовившіяся еще наканунѣ къ конфирмаціи....

Говоря о впечатлѣніи отъ пьесы, нельзя обойти одного ея недостатка—отсутствія динамики.

Ея движеніе — это движеніе чисто внѣшнее; ея дѣйствіе долго топчется на мѣстѣ. Правда—пьеса топчется такъ весело, живыми, подвижными дѣвичьими ножками, но потому то и надо бы ее вести возможно быстрымъ темпомъ. И это удавалось, къ сожалѣнію, не во все время спектакля. Споръ дѣвушекъ съ пасторомъ былъ прелестенъ, натуральная живость въ немъ доведена до иллюзіи и почти совершенна. Надо было видѣть этихъ дѣвочекъ, то окружающихъ своего «врага», то по двѣ и по три сплетающихся, то говорящихъ будто другъ другу, для пущей важности, не глядя на оппонента, то перебивающихъ другъ друга... Молодые голоса звенятъ иногда всѣ сразу и все время переливается хохотъ серебромъ... Прелестна и вся розовая, вспыхивающая влюбленная Елена...

Не вполнѣ удовлетворяли артистки, игравшія молодежь, когда онѣ вели свои сцены отдѣльно. За то выше похвалы была въ роли жены поэта г-жа Зальбахъ, артистка, прославившаяся, какъ Ибсеновская героиня и не побоявшаяся взять роль немолодой жены и матери.—Эта еще красивая, крѣпкая и хорошо одѣтая женщина, зрѣлая, но «молодецъ-баба», полная энергіи и

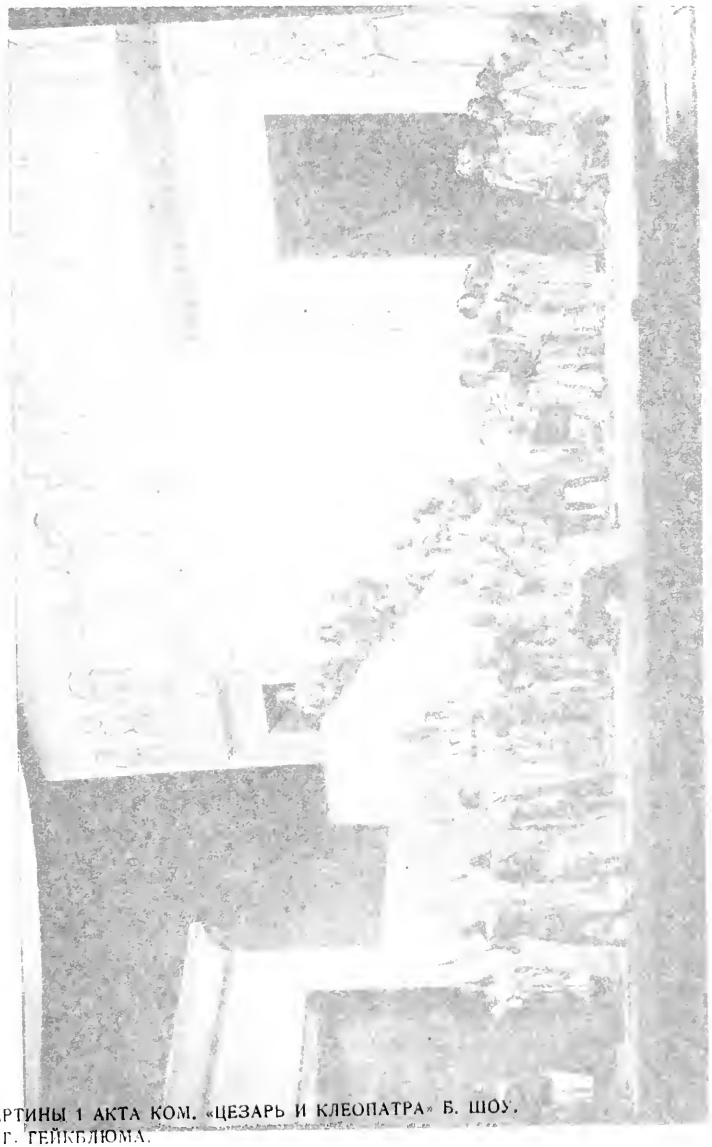
[1]) Въ русскомъ переводѣ—магистръ богословія. *Прим. ред.*

мужества, вѣчно бурлящая, вспыльчивая, этотъ въ сущности «отецъ семейства» въ юбкѣ была создана артисткою удивительно. Съ громадной простотой и безъ малѣйшей сентиментальности прошла сцена чтенія стиховъ съ дочерьми. Воспоминанья молодости. Юморъ и жизненность артистки такъ тонки, что нельзя не воздать ей доли удивленія. У насъ, пожалуй, одна М. Г. Савина могла бы затмить г-жу Зальбахъ, не побоявшуюся «быть смѣшною» и въ то же время нашедшую, благодаря этому, средство не насмѣшить сантиментальностью, когда она остается одна и хрипло, чуть не со слезами (слезами женщины такъ же мало способной плакать, какъ мужчина) обращается къ сбѣжавшему мужу: «Вильгельмъ! Вильгельмъ»!

Въ этомъ ея «смѣшномъ» укорѣ такое въ тоже время большое горе, что сорвавшійся было смѣхъ замеръ. Но стоило появиться «Вильгельму» какъ сконфуженная за то, что «размякла», эта воинственная женщина обрушивается на него потокомъ укоровъ... Надо опять таки много такта, чтобъ быть тутъ, въ этой жизненной сценѣ,—не вульгарной, а человѣчески горячей, бурливой добрухой, которой и совѣстно себя, и рада-то она, и зло ее взяло...

Къ сожалѣнію старый поэтъ Арвидъ (г. Менертъ) не былъ тѣмъ все еще обаятельнымъ ребенкомъ до старости, витающимъ въ облакахъ, котораго всѣ обожаютъ, въ котораго влюблены «всѣ дѣвченки», но котораго ни въ грошъ не ставятъ. Артистъ далъ только одну черту: беззлобный, мягкій юморъ, сознающаго все это человѣка. Онъ былъ похожъ на купца, банкира, кого угодно, но не на обаятельнаго «поэта», который невольно взвалилъ всю тяготу жизни на мать семейства и тѣмъ «задушилъ» всю поэзію ея отношенія, но который въ тоже время самъ страдаетъ отъ незамѣтной перемѣны жизни и живѣе всѣхъ въ домѣ ее чувствуетъ и рвется за миражемъ вспыхнувшей было надеждой на «новую жизнь», къ которой такъ смѣло и «соблазнительно-опасно» своею откровенностью зоветъ его увлекающаяся имъ Альберта.

Альберта идетъ навстрѣчу новой жизни, вольная и смѣлая потому, что у нея нѣтъ за плечами багажа старой ноши, увы уже ставшей при-



СЦЕНА 1 КАРТИНЫ 1 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦИЯ Г. ГЕЙКБЛЮМА.

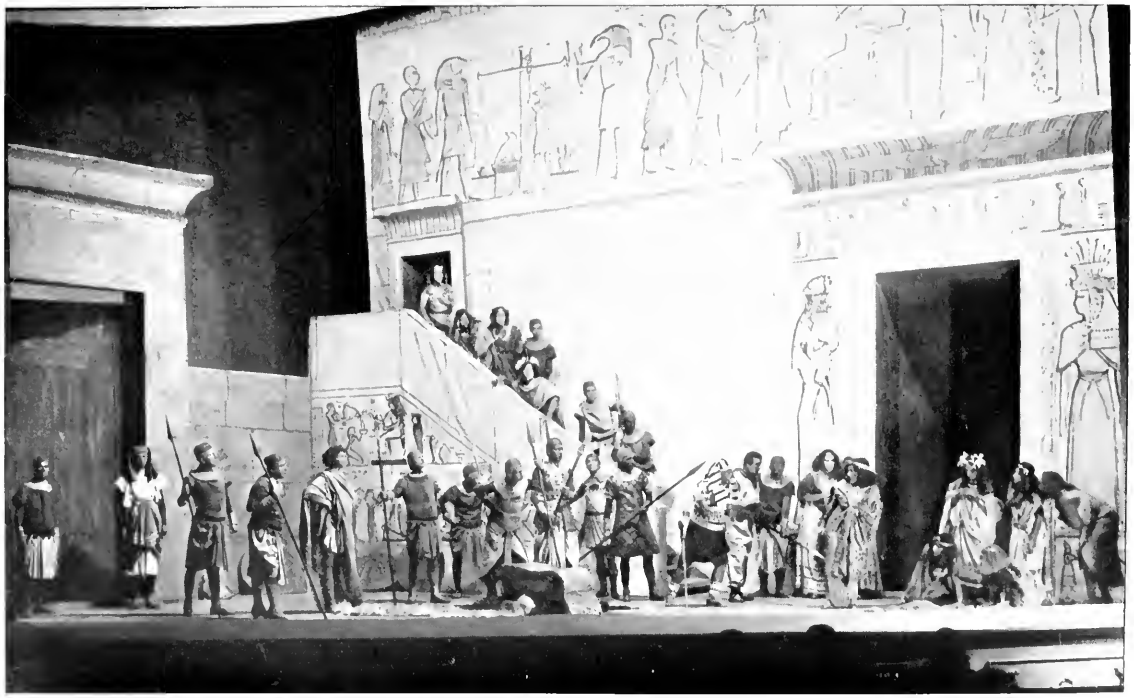
мужества, вѣчно бурлящая, вспыльчивая, эт[illegible] сущности «отецъ семейства» въ юбкѣ была создана артисткой [illegible]льно. Съ громадной простотой и безъ малѣйшей сентимента[illegible] [illegible]шла сцена чтенія стиховъ съ дочерьми. Воспоминанья молод[illegible] [illegible]ръ и жизненность артистки такъ тонки, что нельзя не во[illegible] [illegible]авленія. У насъ, пожалуй, одна М. Г. Савина могла бы [illegible] Зальбахъ, не побоявшуюся «быть смѣшною» и въ то же [illegible]ую, благодаря этому, средство не насмѣшить сантимента[illegible] [illegible] она остается одна и хрипло, чуть не со слезами (сл[illegible] [illegible]такъ же мало способной плакать, какъ мужчина) обращ[illegible] [illegible]вшему мужу: «Вильгельмъ! Вильгельмъ»!

Въ это[illegible] [illegible]омъ» укорѣ такое въ тоже время большое горе, что сорв[illegible] [illegible]ѣхъ замеръ. Но стоило появиться «Вильгельму» как[illegible] [illegible]ся на то, что «размякла», эта воинственная женщина обру[illegible] [illegible]его потокомъ укоровъ... Надо опять таки много такта, что[illegible] [illegible]тутъ, въ этой жизненной сценѣ,—не вульгарной, а человѣчески [illegible], бурливой добрухой, которой и совѣстно себя, и рада-то она, и зло ее взяло...

Къ сожалѣнію старый поэтъ Арвидъ (г. Менертъ) не былъ тѣмъ все еще обаятельнымъ ребенкомъ до старости, витающимъ въ облакахъ, котораго всѣ обожаютъ, въ котораго влюблены «всѣ дѣвченки», но котораго ни[illegible]грошъ не ставятъ. Артистъ далъ только одну черту: беззлобный, мягк[illegible]моръ, сознающаго все это человѣка. Онъ былъ похожъ на купца, банкир[illegible]кого угодно, но не на обаятельнаго «поэта», который невольно [illegible]вилъ [illegible] тяготу жизни на мать семейства и тѣмъ «задушилъ» всю [illegible] ея отношенія, но который въ тоже время самъ страдаетъ отъ [illegible] перемѣны жизни и живѣе всѣхъ въ домѣ ее чувствуетъ и [illegible]ражем[illegible]ухнувшей было надеждой на «новую жизнь», къ которо[illegible] [illegible]мѣло [illegible]блазнительно-опасно» своею откровенностью зоветъ [illegible] Альберта.

Альбер[illegible] навс[illegible]

что у нея нѣт[illegible] [illegible]ечами ба[illegible] [illegible], увы уже ставшей при-



вычною.—Сцену объясненія Арвида съ Альвидою, «юною соблазнительницею», онъ ведетъ хорошо только потому, что въ ней видна иронія надъ собою, увлекающимся «опасною» откровенностью, знающей, чего она хочетъ дѣвушки.

Но артистка, ее игравшая, г-жа Ферденъ, была мало увлечена и бросилась къ Арвиду слишкомъ по дочернему и потому, быть можетъ, ея «жертва» не казалась большою и глубокою,—не чувствовалось того опьяняющаго аромата любви въ ней, которымъ вѣяло въ пьесѣ только отъ сценъ пробста съ Еленою (г. Вальбергъ и г-жа Лихбтенегъ). Здѣсь самый, казалось (свѣтлый), — отвлеченный разговоръ звучалъ внутреннимъ смысломъ и каждый жестъ и позы, говорили за нихъ больше словъ,—опять таки, быть можетъ потому, что Елена могла быть во всѣхъ странахъ и во всѣ времена; здѣсь надо было дать понятный и безъ знанія норвежской молодежи образъ влюбленной полудѣвочки.

Словомъ, дрезденцы передали чувство хорошо, но типичное у нихъ пропало и къ сожалѣнію затушевались блескъ и легкость, съ которыми— Бьёрнсонъ настоящимъ мастеромъ затронулъ проблему о трагедіи «семьи», семьи фатально осужденной на расхожденіе,—и вопросъ о «любви на закатѣ».—Отъ Сольнеса, до... героя Зайцевской «Вѣрности» эту тему трактовали нѣсколько трагически. Бьёрнсонъ точно скользнулъ по ней, но словно улыбаясь. Онъ даже попытался найти выходъ. Только форма, въ которой онъ коснулся этихъ наболѣвшихъ темъ легкая, блестящая и потому играть эту пьесу, думается, надо такъ, какъ она написана: — фейерверкомъ, «нелогичныхъ», какъ жизнь, діалоговъ, смѣха, слезъ, юмора, грусти и ревности. Игра должна сверкать и искриться — и преподнести свои глубокія въ сущности темы возможно тоньше. Въ этомъ-то и мастерство Бьёрнсона, за которымъ должно слѣдовать и мастерство игры и ритмъ пьесы... Здѣсь авторъ вмѣсто разсужденій «на тему о» — ставитъ васъ передъ молодежью и спрашиваетъ съ улыбкою, которую вы чувствуете все время: — «Развѣ въ старые мѣхи можно влить это молодое вино жизни? Развѣ не радость земли оно сулитъ со всею своею отвагою, кокетствомъ,

требованіями и эгоизмомъ, въ которомъ, въ сущности,—столько человѣчности? Кто устоитъ противъ очарованія молодости и гдѣ голова не захмѣлѣетъ, когда цвѣтетъ молодой виноградъ»?

Вотъ этого-то хмѣля здоровой силы и не было у дрезденцевъ.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ. АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.

НАИБОЛѢЕ замѣтнымъ литературнымъ событіемъ въ Александринскомъ театрѣ за послѣднее время явилось возобновленіе «Венеціанскаго купца», лѣтъ шесть назадъ съ успѣхомъ шедшаго на этой сценѣ.

Возвратъ къ шекспировскимъ пьесамъ нельзя не привѣтствовать, хотя нельзя не отмѣтить все болѣе растущихъ трудностей въ постановкѣ произведеній геніальнаго драматурга.

Приходится констатировать тотъ фактъ, что трагедія Шекспира изжила свой вѣкъ. Мы этимъ нисколько не желаемъ умалять высокія, художественныя и литературныя достоинства мірового писателя. Они внѣ спора и внѣ сомнѣній, и даже тотъ разгромъ, который произведенъ великому писателю Англіи великимъ писателемъ земли русской, нисколько не умаляетъ непреходящаго величія его творчества; тѣмъ не менѣе приходится признать, что для постановки Шекспира возникаютъ все большія трудности какъ внѣшняго свойства, такъ и внутренняго.

Прежде всего исчезъ со сцены трагическій актеръ. И нѣтъ яркихъ темпераментовъ, нѣтъ людей сильной воли характера; нѣтъ внѣшней мощи, голосовыхъ средствъ, нѣтъ могучихъ вспышекъ страсти и огневого вдохновенія.

На нѣсколько десятковъ тысячъ русскихъ актеровъ, съ трудомъ можно указать двухъ-трехъ, которымъ можно еще поручить боевой шекспировскій репертуаръ. Да и тѣ артисты, которые въ силахъ подняться на высоту шекспировскаго амплуа, въ большинствѣ случаевъ даютъ не яркіе сильные характеры, не огневой темпераментъ и пламенное кипѣніе страстей, а болѣе или менѣе удачную и умную имитацію этихъ свойствъ.

Измельчали, посѣрѣли люди, выдохлись, обезволились, стали въ одну шеренгу, заняли скромный уголокъ въ обширной «мастерской» жизни и перестали быть «героями» въ прежнемъ значеніи этого слова.

Сильные характеры вывелись въ жизни, потому что исчезла въ жизни человѣка или нарушилась законная гармонія между мыслью, словомъ и дѣломъ, между чувствомъ, желаніемъ и поступкомъ!

Современный человѣкъ сжатъ тисками культуры, и каждый сильный порывъ души его падаетъ на душу тяжелымъ осадкомъ сдавленныхъ желаній; буря, клокочущая въ нашей груди, не смѣетъ найти выхода наружу и несетъ разрушеніе внутрь человѣка, убивая волю, хотѣніе, неврастенизируя человѣка.

И внутренняя жизнь отдѣльныхъ людей стала мельче, будничнѣе, потеряла въ красочности и яркости.

Если бы современный военоначальникъ вздумалъ поступить такъ, какъ Отелло, мы только сдвинули бы плечами изъ сожалѣнія, но не изъ сочувствія дикимъ выходкамъ страсти.

И на сценѣ герои Шекспира вызываютъ скорѣе изумленіе, чѣмъ сочувствіе. На ихъ страсти, на ихъ переживанія мы смотримъ, какъ на что-то намъ чуждое и малопонятное...

Измѣнились мы, стали другими людьми, и хотя трагичное не исчезло изъ жизни, но оно получило новыя формы выраженія и экспрессіи.

Въ чеховскихъ драмахъ, напримѣръ, трагическимъ героемъ, являются не отдѣльныя лица, а какъ-то всѣ разомъ вмѣстѣ: трагична Жизнь, лежащая на смертномъ одрѣ.

Вотъ, думается намъ, истинная причина, почему трагедія Шекспира не

привлекаетъ публику. Было-бы въ самомъ дѣлѣ странно и неосновательно объяснять такое явленіе упадкомъ вкуса, низкимъ уровнемъ развитія толпы и т. д. Вѣдь не выше же была въ этомъ отношеніи англійская публика эпохи Шекспира.

Не случайность и то обстоятельство, что большій успѣхъ имѣютъ не трагедіи, а комедіи и сказки Шекспира.

Только Шейлоку въ этомъ смыслѣ болѣе повезло, и эта пьеса имѣетъ успѣхъ и находитъ на сценѣ Александринскаго театра достойныхъ исполнителей.

Объясняется это отчасти тѣмъ, что сильный характеръ принадлежитъ представителю еврейской націи и проявляется въ болѣе доступныхъ нашей психологіи чертахъ мстительности и жестокости. Въ общемъ это скорѣе комедія съ полнымъ поэзіи романтическимъ концомъ, озареннымъ луннымъ свѣтомъ и счастливымъ воркованіемъ влюбленныхъ «въ такую ночь»...

Романтическая драма Шекспира представляетъ собою любопытный образецъ сліянія въ творчествѣ чисто художественныхъ общечеловѣческихъ мотивовъ съ чертами самой обыденной обывательщины.

Какъ человѣкъ и гражданинъ, Шекспиръ стоитъ здѣсь не выше средняго обывателя со всѣми его предразсудками и недостатками.

Шекспиръ раздѣляетъ общую ненависть христіанъ къ евреямъ и цѣлью его драмы являлось изображеніе жестокости, корыстолюбія и другихъ недостатковъ еврея. Шекспиръ,—обыватель, заходитъ въ этомъ отрицательномъ отношеніи къ еврею такъ далеко, что сознательно сгущаетъ краски, чтобы очернить еврея и также сознательно и вопреки дѣйствительности идеализируетъ христіанъ.

Такъ, напримѣръ, онъ укоряетъ Шейлока за то, что тотъ беретъ проценты и противупоставляетъ ему безсребренника купца Антоніо, не признающаго роста.

Между тѣмъ мы знаемъ, что деньги въ ростъ давали всѣ, въ томъ числѣ и христіане, что 12 процентовъ казались тогда небольшимъ ростомъ. Самъ Шекспиръ давалъ деньги въ ростъ, бралъ 10% и въ каче-

ствѣ очень дѣлового человѣка, не прощалъ долговъ, даже очень маленькихъ. Онъ ведетъ процессъ съ однимъ бѣднякомъ за 1 фунтъ 15 шиллинговъ 10 пенсовъ.

Также преувеличенъ и мотивъ жестокости. Фунтъ мяса въ уплату долга обезпечивался кредитору еще 12 таблицами законовъ древняго Рима. Въ старину этотъ обычай существовалъ вездѣ, хотя, конечно, въ эпоху Шекспира подобное требованіе закона считалось уже формально ануллированнымъ и summum jus казалось уже summa injuria.

Желаніе унизить ростовщика Шейлока проглядываетъ у Шекспира во многихъ сценахъ и въ отдѣльныхъ чертахъ характеристики. Шейлокъ скупъ, находитъ что слуга много жретъ, онъ скорбитъ не столько о бѣжавшей Джессикѣ, сколько о погибшихъ у него богатствахъ и о ея мотовствѣ. Онъ идетъ на пиръ къ христіанамъ изъ ненависти къ нимъ, «чтобы наѣстся на счетъ расточительныхъ христіанъ». Вся сцена суда ведется въ такихъ тонахъ, что ясно желаніе автора посрамить и осмѣять жестокость и мстительность еврея.

Но обывательская точка зрѣнія у Шекспира не побѣждаетъ Шекспира художника. Чувство правды подсказываетъ ему много тонкихъ и благородныхъ штриховъ. которые рисуютъ уже Шейлока, какъ жертву, какъ человѣка глубоко страдающаго и обиженнаго.

«Вы избавлялись отъ слюны, харкая мнѣ въ бороду, говоритъ Шейлокъ еще въ первомъ актѣ, — теперь вы приходите ко мнѣ и говорите: намъ нужны деньги... Развѣ у пса есть деньги? Развѣ собака можетъ дать три тысячи червонцевъ».

Эти слова уже подготовляютъ къ Шейлоку иную, не обывательскую точку зрѣнія. Шейлокъ не лишенъ высокихъ чувствъ любви и нѣжности и за бирюзовый перстень, который онъ получилъ отъ Ліи, когда былъ еще холостымъ онъ не взялъ бы «цѣлый лѣсъ, населенный обезьянами».

Высокочеловѣческія настроенія Шекспира прорываются ярко и выразительно въ монологѣ третьяго дѣйствія: «Развѣ у жида нѣтъ глазъ, развѣ у него нѣтъ рукъ... развѣ изъ насъ не течетъ кровь; когда отравляете, развѣ

мы не умираемъ»... Вѣковое страданіе нашло свой откликъ въ этомъ превосходномъ, глубокочеловѣческомъ монологѣ, и общее впечатлѣніе драмы дышетъ гуманными выводами, создаетъ въ нашей душѣ осужденіе вѣковой нетерпимости и несправедливости. Еще болѣе открыто стать на эту точку зрѣнія было для Шекспира трудно: публика и цензура могли не понять и осудить его.

Не надо забывать, что издѣвательство надъ евреемъ было явленіемъ обычнымъ въ христіанскомъ обществѣ.

Однажды парижскій жидъ попалъ какъ-то въ субботній день въ городской стокъ. Соплеменники не могли вытащить его въ день субботній, не нарушая закона Моисея и ждали воскресенья. Узнавъ объ этомъ добрый и благочестивый король Людовикъ Святой повелѣлъ и въ воскресенье воспрепятствовать жидамъ вытащить несчастнаго изъ клоаки. Жидъ не дождался понедѣльника и скончался въ вонючей ямѣ. Но милая шутка короля многихъ позабавила и удостоилась риѳмованнаго пересказа... Но это были шутки; религіозныя преслѣдованія были еще страшнѣе. Евреямъ часто предлагали выборъ между крещеніемъ и костромъ. Въ 1349 году пятьсотъ евреевъ Страсбурга предпочли второй исходъ.

Поэтому Шекспиру чрезвычайно трудно было и просто невозможно дать однообразное освѣщеніе вопроса въ своей драмѣ. Его характеристика Шейлока, его личное отношеніе къ нему постоянно двоятся, что затрудняетъ и пониманіе Шейлока и созданіе опредѣленнаго сценическаго образа при исполненіи роли Шейлока. Чувствуется, что Шекспиръ уже свободенъ отъ многихъ наивныхъ предразсудковъ его времени; онъ явно не раздѣляетъ фанатическаго убѣжденія, что некрещеный еврей осужденъ навѣки; онъ явно не на сторонѣ тѣхъ дѣтскихъ софизмовъ, при помощи которыхъ Шейлоку не платятъ долга, имущество конфискуютъ, заставляютъ принять христіанство и проч. И когда Порція въ роли адвоката спрашиваетъ разбитаго и сраженнаго Шейлока «доволенъ ли онъ» такимъ христіанскимъ судомъ, въ отвѣтѣ еврея много трагическаго и потрясающаго: «Я доволенъ. Прошу васъ, дайте позволеніе уйти отсюда. Мнѣ нездоровится. Пришлите актъ ко мнѣ. Я подпишу все».—Въ этомъ концѣ чувствуется такая сила

трагизма, страданія Шейлока поднимаются здѣсь на такую потрясающую высоту, что издѣвательство надъ несчастнымъ невольно прекращается. Чувствуешь, что надвинулась тьма, выхода нѣтъ, и Шейлокъ перестаетъ жить, какъ человѣкъ. Онъ окаменѣваетъ.

Эпоха не позволила Шекспиру оправдать жида Шейлока, какъ страдающаго человѣка,—цѣликомъ, но онъ сдѣлалъ для его оправданія все, что было возможно для просвѣщеннаго человѣка XVI вѣка (Мезьеръ).

II.

Исполнители нашего времени, конечно, давно уже выдѣляютъ общечеловѣческія черты въ типѣ Шейлока, но въ пониманіи общихъ контуровъ рисунка существуетъ значительное разномысліе. Одни исполнители считаются съ бытовыми чертами, другіе изображаютъ Шейлока подъ угломъ зрѣнія какой-нибудь опредѣленной идеи.

Такъ напримѣръ въ постановкѣ Московскаго Художественнаго театра выдвигался Станиславскимъ бытовой и историческій элементъ. То, чѣмъ былъ Шейлокъ до катастрофы съ Антоніо, вся его предыдущая жизнь вдвигалися москвичами въ рамки пьесы.

Передъ нами мелкая лавочка подъ лѣстницей; оборванецъ жиденокъ, еврейскій акцентъ, мелкія черты ростовщика, и только въ послѣдній моментъ еврей-ростовщикъ выпрямляется во весь ростъ и превращается въ мстителя за униженное племя.

Пониманіе, даваемое исполнителемъ роли Шейлока на сценѣ Александринскаго театра, совершенно иное.

Г. Дарскому Шейлокъ представляется уже съ первыхъ картинъ типомъ вполнѣ сложившимся и получившимъ, такъ сказать, одно опредѣленное выраженіе лица, одинъ опредѣленный паѳосъ души, одно великое устремленіе, поглощающее всѣ другіе мотивы жизни и дѣятельности.

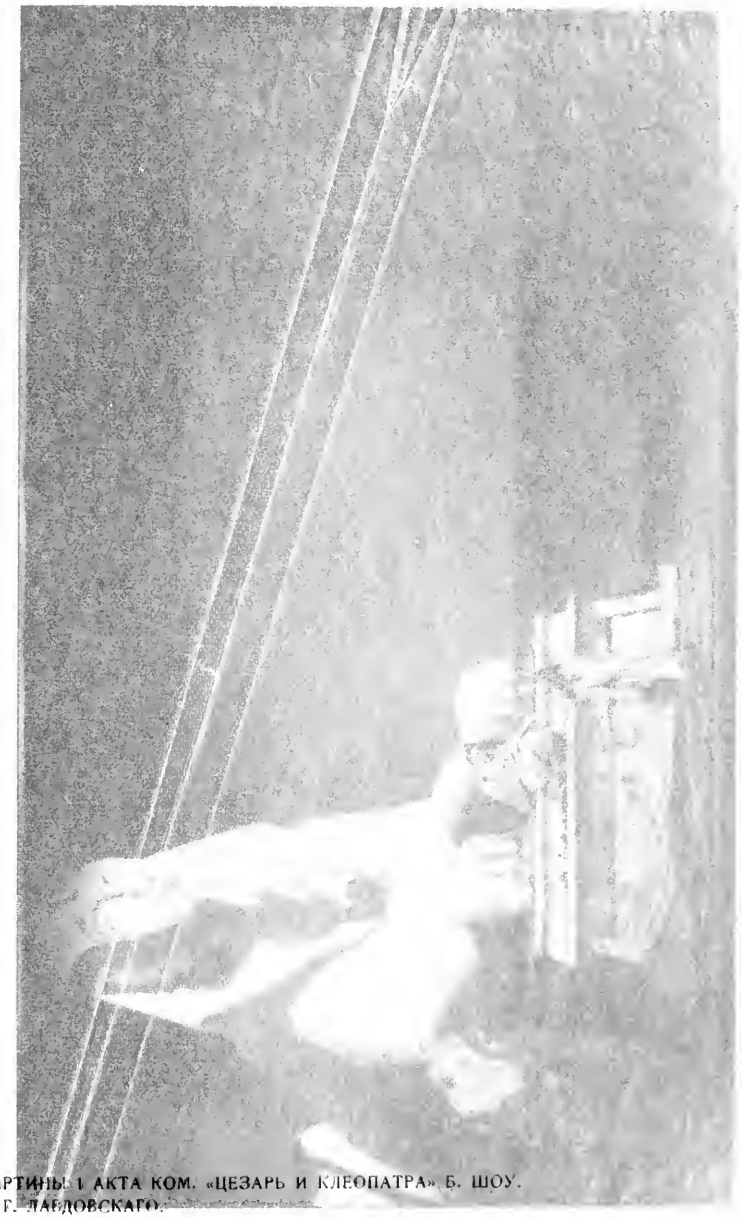
Уже въ первой картинѣ Шейлокъ обнаруживаетъ сдержанное, но вполнѣ опредѣленное отношеніе къ христіанамъ. Въ его поведеніи чувствуется воля, сила характера, непреклонность.

Онъ ненавидитъ Антоніо за то, что тотъ ненавидитъ «весь нашъ священный народъ» за издѣвательство надъ ростовщичествомъ Шейлока, которое благословенно небомъ, ибо «всякая нажива священна, если она не плодъ воровства». Единственно Антоніо стоитъ ему на пути и мѣшаетъ быть всемогущимъ въ торговлѣ. Первый разговоръ Шейлока съ Антоніо— это схватка на рапирахъ, это столкновеніе двухъ стальныхъ клинковъ, двухъ воль, и если Шейлокъ уступаетъ и смиряется, то только потому, что не приспѣло время сбросить маску. Шейлокъ въ исполненіи Дарскаго быстро овладѣваетъ собой, прячетъ свою ненависть подъ личиною лицемѣрной дружбы и только «ради шутки» предлагаетъ закрѣпить у нотаріуса договоръ о фунтѣ мяса.

Въ толкованіи роли Шейлока г. Дарскій далъ два варіанта. Мы помнимъ, что шесть лѣтъ назадъ при первомъ выступленіи въ роли Шейлока онъ болѣе выдвигалъ черты человѣка надъ образомъ мстителя,—воплощеніемъ цѣлаго племени. Сообразно съ такимъ замысломъ и прежній гримъ былъ человѣчнѣе. Парикъ и волосы были бѣлаго цвѣта, что давало болѣе человѣчный характеръ всему облику Шейлока; и рѣчь его была нервнѣе и подвижнѣе въ оттѣнкахъ тона.

Въ новомъ варіантѣ своей игры г. Дарскій отодвигаетъ на третій планъ все человѣческое въ обликѣ Шейлока. Передъ нами человѣкъ окаменѣвшій въ своихъ мстительныхъ планахъ. Его планы опредѣлились, его воля нашла свою линію движенія; она непоколебима. Каменная мстительность запечатлѣна на лицѣ Шейлока. Рыжіе, переходящіе въ сѣроватый тонъ волосы парика и бороды, увеличиваютъ впечатлѣніе злости, мстительности. Въ каждомъ движеніи тѣла чувствуется сильная воля, затаенная злоба, ненависть, созрѣла мысль о мести и питаетъ жизнь, давая ей опредѣленное направленіе и ясную цѣль.

Г. Дарскій настойчиво выдвигаетъ одну преобладающую въ жизни Шейлока идею—мстительности, что отражается на его читкѣ, движеніяхъ, мимикѣ. Онъ словно окаменѣлъ. Говоритъ не волнуясь, спокойно. И только подъ вліяніемъ величайшей скорби и страданія прорывается его душа, въ



СЦЕНА 2 КАРТИНЫ I АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАБДОВСКАГО.

Онъ ненавидитъ Антоніо за то, что тотъ ненавидитъ «весь нашъ священный народъ» за издѣвательство надъ ростовщичествомъ Шейлока, которое благословенно небомъ, ибо «всякая» нажива священна, если она не плодъ воровства». Единственно Антоніо стоитъ ему на пути и мѣшаетъ быть всемогущимъ въ торговлѣ. Первый разговоръ Шейлока съ Антоніо— это схватка на рапирахъ, это столкновеніе двухъ стальныхъ клинковъ, двухъ воль, и если Шейлокъ уступаетъ и смиряется, то только потому, что не приспѣло время сбросить маску. Шейлокъ въ исполненіи Дарскаго быстро овладѣваетъ собой, прячетъ свою ненависть подъ личиною лицемѣрной дружбы и только «ради шутки» предлагаетъ закрѣпить у нотаріуса договоръ фунтъ мяса.

Въ исполненіи роли Шейлока г. Дарскій далъ два варіанта. Мы помним... весь лѣтъ назадъ при первомъ выступленіи въ роли Шейлока ...ѣе выдвигалъ черты человѣка надъ образомъ мстителя,—воплощеніемъ цѣлаго племени. Сообразно съ такимъ замысломъ и прежній гримъ былъ человѣчнѣе. Парикъ и волосы были бѣлаго цвѣта, что давало болѣе человѣчный характеръ всему облику Шейлока; и рѣчь его была нервнѣе и подвижнѣе въ оттѣнкахъ тона.

Въ новомъ варіантѣ своей игры г. Дарскій отодвигаетъ на третій планъ все человѣческое въ обликѣ Шейлока. Передъ нами человѣкъ окаменѣвшій въ своихъ мстительныхъ планахъ. Его планы опредѣлились, его мысль нашла свою линію движенія; она непоколебима. Каменная мстительность запечатлѣна на лицѣ Шейлока. Рыжіе, переходящіе въ сѣроватый тонъ волосы парика и бороды, увеличиваютъ впечатлѣніе злости, мстительности. Въ каждомъ движеніи тѣла чувствуется сильная воля, затаенная злоба, месть, созрѣла мысль о мести и питаетъ жизнь, давая ей опредѣленное направленіе и ясную цѣль.

Г. Дарскій настойчиво выдвигаетъ одну преобладающую въ жизни Шейлока идею—мстительности, что отражается на его читкѣ, движеніяхъ, мимикѣ. Онъ словно [illegible] подъ вліяніемъ величайшей скорби и страданія прорывается его душа, въ

монологѣ-воплѣ о жидѣ, который такъ же страдаетъ, какъ и христіане.

Въ сценѣ суда это волевое начало проявляется въ еще большей окаменѣлости души и внѣшней неподвижности лица.

Тутъ послѣдняя ставка. Жидъ требуетъ правосудія. Оно должно быть дано ему. Высшая справедливость и законъ на его сторонѣ. Онъ ни за что не откажется отъ мести. Онъ такъ долго ждалъ этого случая. На карту поставлена вся жизнь, весь ея паѳосъ, весь ея нравственный смыслъ. Шейлокъ—Дарскій почти грубо требуетъ справедливости. Онъ не боится самого дожа въ этомъ послѣднемъ спорѣ. Справедливость или жизнь. И когда христіанскій судъ обманулъ его упованія, Шейлокъ перестаетъ существовать. Его послѣдніе отвѣты—это отвѣты живого мертвеца. Померкъ свѣтъ очей его. Нѣтъ больше справедливости; нечѣмъ и не для чего жить.

Въ первомъ варіантѣ своего толкованія роли г. Дарскій выдвинулъ болѣе человѣка, въ новомъ—слишкомъ подчеркнуто волевое начало и провиденціальный характеръ роли. Истина, кажется, по серединѣ...

Въ новой постановкѣ «Шейлока» большая часть ролей исполнялась молодыми силами. Порцію играла г-жа Шувалова, Джессику—г-жи Прохорова и Ускова, Бассаніо—г. Ждановъ, Ланцелота—г. Озаровскій, принца Аррагонскаго—г. Мейерхольдъ, придавшій облику принца комическія черты Донъ-Кихота и неудачника и освѣтившаго эту роль своеобразнымъ юморомъ и нѣсколько буффоннымъ комизмомъ.

III.

Изъ другихъ театральныхъ новинокъ сезона отмѣтимъ: «Г-жу Пошлость» г. Ходотова, «Тихую пристань» графа Зубова, пьесу Бара «Звѣзда» и комедію г. Рышкова «Обыватели». Первая комедія пытается обрисовать частную жизнь нѣкоторыхъ литераторовъ; вторая переноситъ насъ въ міръ художниковъ; героиней третьей является артистка (г-жа Мичурина), опредѣляющая свои отношенія, — свободной и независимой женщины,—къ театру и браку. Въ четвертой комедіи изображена русская

обывательщина со всѣми ея маленькими и мелкими злобами дня: маленькой ложью, маленькой моралью, маленькими людьми, маленькими ненавистями, разочарованіями, смѣлыми поступками и робкими попытками начать новую жизнь. Въ незатѣйливой пьесѣ г. Рышкова много незатѣйливой жизненной правды, изображенной съ большой долей юмора и хорошимъ знаніемъ сцены. На сценѣ докторъ (г. Аполлонскій), ушедшій въ практику и не чуждый флирту со своей прежней симпатіей; его жена (г-жа Стравинская), жаждущая лучшей жизни; здѣсь-же содержанка богатаго генерала Суслова (г. Давыдова), Валентина Юрьевна Ознобишина (г-жа Мичурина). Маленькая месть этой содержанки доктору, практическое осуществленіе обезпеченія своей роли содержанки записью у нотаріуса 300.000 рублей и освобожденіе молодой обманутой жены доктора отъ супружескихъ цѣпей во имя правды и лучшаго будущаго—вотъ основные моменты дѣйствія въ пьесѣ г. Рышкова.

Обывательщина представлена безъ полета въ высь, но вѣрно, правдиво, забавно...

ГАСТРОЛИ Г-ЖИ ГАНАКО.

Л. М. ВАСИЛЕВСКАГО.

А фонѣ сезона, такого размѣреннаго и ординарнаго, пріятнымъ красочнымъ пятномъ вырисовались гастроли извѣстной японской артистки г-жи Ганако съ ея труппой.

Гастроли эти не имѣли, къ сожалѣнію, того успѣха, какого онѣ заслуживали, и это главнымъ образомъ потому, что въ репертуаръ вошла одна единственная пьеска, притомъ пьеска довольно элементарная, не дававшая простора своеобразному дарованію артистки.

Неблагопріятнымъ обстоятельствомъ явилось и то, что спектакли

происходили почему-то въ театрѣ «Буффъ», послѣ совершенно имъ чуждыхъ по стилю опереточныхъ представленій.

Объ этомъ слабомъ успѣхѣ гастролей г-жи Ганако можно пожалѣть, ибо японское драматическое искусство, заключающее въ себѣ столько своеобразнаго и, на европейскій взглядъ, неожиданнаго, извѣстно у насъ только въ лицѣ г-жи Сада-Якко, несомнѣнный талантъ которой запечатлѣнъ уже явственными слѣдами европейской культуры и вліяніемъ европейскихъ сценъ. Напротивъ, г-жа Ганако, которая также ставитъ себѣ задачей пріобщить японскій театръ къ европейскому, находится пока лишь въ началѣ этого пути, и потому въ ея игрѣ, въ ея сценическихъ пріемахъ почти все остается еще національнымъ, въ своей экзотичности столь непохожимъ на наше и оттого вдвойнѣ любопытнымъ.

Г-жа Ганако, вопреки обыкновенію нашихъ гастролеровъ, привезла съ собой довольно сильную, хотя и маленькую труппу, и въ исполненіи національной драмы «Отаке» труппа дала хорошій ансамбль. О самой пьесѣ сказать въ сущности нечего: это безхитростная исторія служанки Отаке (г-жа Ганако), которую закалываетъ любовникъ ея госпожи.

Увлекшись нарядами своей госпожи, служанка надѣла ихъ на себя; когда приходитъ этотъ любовникъ, она, боясь быть узнанной, отворачиваетъ свое лицо и упорно молчитъ въ отвѣтъ на его страстныя рѣчи. Наконецъ, самурай, взбѣшенный этимъ молчаніемъ и холоднымъ пріемомъ, бросается на нее съ кинжаломъ, и дѣвушка умираетъ на рукахъ влюбленнаго въ нее слуги, въ присутствіи своей госпожи и потрясеннаго своей трагической ошибкой любовника.

Содержаніе этой немудреной пьески, разыгрываемой на чуждомъ японскомъ языкѣ, тѣмъ не менѣе совершенно понятно зрителю, благодаря удивительной выразительности мимики и жеста артистовъ. Игра же г-жи Ганако возвышаетъ этотъ полународный примитивъ до уровня настоящей художественной драмы, способной не только доставить эстетическую радость, но, мѣстами, взволновать даже искушеннаго зрителя.

Маленькая, съ необыкновенно подвижнымъ лицомъ и тѣломъ,

г-жа Ганако играетъ именно вся, до кончиковъ своихъ миніатюрныхъ пальцевъ, до движенія гибкой и выразительной спины. Прелестной миніатюрой, вродѣ филигранно-точеной японской ширмочки или вазочки съ цвѣтами, явилась первая же сцена, гдѣ Ганако-Отаке тащитъ тяжелый сундукъ съ нарядами. Необыкновенно точно, мелкими штрихами, передаетъ артистка ощущеніе тяжести ноши и утомленія.

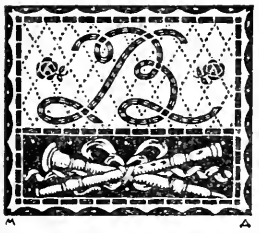
Еще лучше, съ очаровательной граціей и тонкими деталями проведена сцена кокетства, когда служанка, быстро щебеча и заливаясь мелкимъ серебристымъ смѣхомъ, примѣриваетъ наряды принцессы. Радостный танецъ принаряженной и внезапно похорошѣвшей служанки,—это маленькій шедевръ сценической техники, такъ же какъ и милая любовная сцена съ влюбленнымъ въ нее слугой.

Но образцомъ—уже не миніатюры только, а прямо сценическаго воплощенія является у г-жи Ганако сцена смерти. Настоящій художникъ сцены сказался въ сущности только здѣсь, и многія артистки могли бы поучиться у этой маленькой экзотической женщины, какъ слѣдуетъ умирать на сценѣ, оставаясь правдивымъ и сохраняя художественную мѣру, давая законченый, отдѣланный до мелочей рисунокъ, но не впадая при этомъ въ тягостныя и антихудожественныя уродства реализма.

МОСКВА

I. ДРАМАТИЧЕСКІЕ ТЕАТРЫ

Н. Е. ЭФРОСЪ.



Въ той увлекательной рѣчи о «ближайшихъ задачахъ Малаго театра», съ которою кн. А. И. Сумбатовъ обратился въ началѣ сезона къ управляемой имъ труппѣ, и съ которою нашъ читатель могъ познакомиться по предыдущему выпуску «Ежегодника Императорскихъ театровъ», — указывалось, что Малому театру, его актерамъ и режиссерамъ, въ этомъ году, по ряду причинъ, предстоитъ работа особенно большая и особенно трудная. И новый управляющій труппою призывалъ всю ея энергію, весь подъемъ силъ и воодушевленія, безъ котораго задуманное окажется неосуществимымъ.

Этотъ призывъ нашелъ полный и увлеченный откликъ. Театръ работаетъ съ совершенно исключительнымъ напряженіемъ, находится въ непрестанномъ кипѣніи и осуществляетъ одну за другою постановки, часто очень сложныя и трудныя, и всегда почти—съ двойнымъ комплектомъ исполнителей, значитъ—съ двойною подготовительною работою. Эта работа идетъ въ томъ темпѣ и съ тою интенсивностью, какіе мыслимы лишь при общемъ увлеченіи дѣломъ, когда всѣ, его дѣлающіе, властно захвачены одною общею цѣлью, всѣмъ одинаково близкою и дорогою. Такая увлеченность и бодрость поддерживаются широкимъ и все крѣпнущимъ сочувствіемъ, которое встрѣчаетъ сейчасъ нашъ Малый театръ. И уже начинаетъ блистательно осуществляться то, о чемъ мечтала упомянутая выше рѣчь: театръ «возвращаетъ себѣ публику», «постепенно и прочно привлекаетъ къ себѣ лучшую часть нашего общества». Опять премьеры Малаго театра получаютъ характеръ большихъ театральныхъ дней, которыхъ ждутъ и о которыхъ потомъ долго и много говорятъ, спорятъ.

Наибольшій интересъ, во всякомъ случаѣ—самые большіе и жаркіе споры выпали въ отчетномъ мѣсяцѣ на долю «Цезаря и Клеопатры» Бернарда Шоу. Эта историческая комедія—a history, коротко обозначаетъ ее самъ авторъ,—слишкомъ необычна по своей формѣ, и по манерѣ авторскаго письма, по отношенію къ историческимъ личностямъ, слишкомъ смѣло порываетъ съ традиціею или привычкою и слишкомъ парадоксальна въ нѣкоторыхъ своихъ идеяхъ, чтобы не вызвать разнорѣчія въ оцѣнкахъ и не поднять большихъ споровъ. Она весело смѣется тамъ, гдѣ мы привыкли дѣлать серьезное лицо, и вдругъ обрываетъ смѣхъ глубокою и скорбною мыслью. Она мѣшаетъ буффонаду съ традиціею и беззаботную шутку—съ философскою серьезностью. Она полна неожиданностей. И во всѣхъ этихъ прихотливыхъ смѣшеніяхъ и неожиданностяхъ не только дерзка, но и ярко-талантлива.

Такого строя произведеніе, въ самой манерѣ своего письма кроющее какой то вызовъ, не можетъ расчитывать, что будетъ всѣми принято одинаково, что не родитъ путаницы въ воспріятіяхъ и разноголосицы въ оцѣнкахъ. И тѣ мнѣнія, которыя у насъ вызвала пьеса англійскаго драматурга, лишь теперь дошедшаго до русскаго читателя и зрителя, лишь теперь привлекшаго его вниманіе,—расположились по всѣмъ ступенямъ длинной лѣстницы, отъ полнаго восторга до полнаго и сердитаго отрицанія.

Такъ, впрочемъ, не только у насъ. Та же судьба—у всѣхъ, кажется, пьесъ Бернарда Шоу и на его англійской родинѣ, и въ Германіи, гдѣ этимъ своеобразнымъ авторомъ сильно заинтересованы. Онъ знаетъ восторженныхъ поклонниковъ, которые зовутъ его реформаторомъ и возродителемъ англійскаго театра. Но онъ видитъ и презрительныя лица, иногда насмѣшливыя, иногда — озлобленныя, и часто видитъ себя въ сердитыхъ, старающихся уязвить побольнѣе каррикатурахъ. Правда, время сплошного отрицанія Шоу, когда плотно закрывались передъ его соціальными комедіями,—«непріятными пьесами», unpleasant plays, какъ обозначилъ ихъ онъ самъ,—двери англійскихъ театровъ, и когда критика только издѣвалась, это время прошло. Понемногу Шоу завоевалъ и сцену, и вниманіе, и признаніе. Имя

его окружилось славою. Но эхо прежнихъ нападокъ и насмѣшекъ еще звучитъ и теперь.

Для русскаго читателя-зрителя Шоу—величина еще совсѣмъ неопредѣленная, съ ликомъ смутнымъ, съ чертами нечеткими и сбивающими съ толку. «Цезарь и Клеопатра» точно захватилъ нашу большую публику врасплохъ и оставилъ въ растерянности. И можно было на первыхъ спектакляхъ пьесы въ Маломъ театрѣ слышать, что это—фарсъ, что это недостойно серьезной сцены. Можно было видѣть, что зритель смѣется—и вдругъ точно спохватывается въ страхѣ, что выдаетъ тѣмъ недостаточную серьезность и недостаточно тонкій эстетическій вкусъ. «На голову великаго Цезаря надѣтъ шутовской колпакъ съ звякающими бубенчиками», «непозволительное благерство и гаерство», «профанація исторіи»,—говорили нѣкоторые зрители, вдругъ принявшіе такъ близко къ сердцу достоинство славнаго римлянина и трагическое величіе египетской царицы-обольстительницы и оскорбившіеся свѣтомъ шутки. А рядомъ солидный московскій историкъ, профессоръ, конечно—особенно чуткій къ «профанаціи исторіи», призналъ въ своей статьѣ въ «Русской Мысли» «Цезаря и «Клеопатру» не только произведеніемъ большого художественнаго таланта, но и серьезной мысли, несомнѣнной, хотя и своеобразно выраженной, исторической правды.

И, конечно, истина—на сторонѣ этого послѣдняго судьи достоинствъ пьесы Шоу, а не растерявшихся передъ необычностью и своеобразностью оцѣнщиковъ. Въ «Цезарѣ и Клеопатрѣ» есть умышленное отступленіе отъ нѣкоторыхъ историческихъ указаній, есть умышленные анахронизмы и модернизмы. Ну, конечно, цезаревы воины не кричали: «Hip, hip, hip, hurrah!», а Аполлодоръ-сициліецъ не сказалъ-бы: «Who says artist, says duellist», и свита маленькаго Птоломея еще не знала формулы: «Египетъ для Египтянъ». Шоу все это понималъ не хуже, чѣмъ мы съ вами, и даже чѣмъ тѣ, которые съ многозначительнымъ лицомъ уличаютъ автора въ грубомъ невѣжествѣ и попрекаютъ пренебреженіемъ къ исторіи. Сквозь историческую ткань все время ясно,—конечно, это сдѣлано сознательно,—просвѣчиваетъ современность. Иногда обозначается совсѣмъ злободневный намекъ, вродѣ

намека на смѣшное увлеченіе спиритизмомъ и столоверченіемъ. И Цезарь порою говоритъ не какъ авторъ записокъ De Bello Gallico, но какъ Бернардъ Шоу, бывшій «Фабіанцемъ». И въ этомъ—одна изъ прелестей его тонкой, часто злой комедіи.

И все-таки, несмотря на умышленные модернизмы и на использованіе этой a history въ цѣляхъ сатирическихъ, полемическихъ, даже памфлетныхъ,—тутъ сохранена и настоящая историчность, подлинно историческое зерно. Дано въ дѣвочкѣ Клеопатрѣ—страстной, бурной, капризной, жестокой и мстительной, все то, изъ чего потомъ разовьется повелительница Египта, во всемъ ея, исторіею засвидѣтельствованномъ, психологическомъ содержаніи. Если, вѣрный своей писательской манерѣ, своему темпераменту и своему художественному плану, Шоу не дѣлаетъ этого громоздко, съ важнымъ и скучнымъ видомъ педанта, но легко, граціозно, среди незатихающей шутки, иногда пуская въ ходъ и оружіе художественной карикатуры и всегда свѣтясь тонкимъ юморомъ,—пусть этимъ шокируются и на это ворчливо претендуютъ чопорные педанты. Но если они почитаютъ примѣчанія Шоу, они увидятъ, что авторъ не такъ ужъ развязно обращался съ историческими данными, тщательно собиралъ матерьялы, какъ фундаментъ для граціознаго зданія своей комедіи. И даже приводитъ цѣлый коментарій къ тому рецепту отъ плѣшивости, который шаловливая Клеопатра даетъ въ пьесѣ Юлію Цезарю.

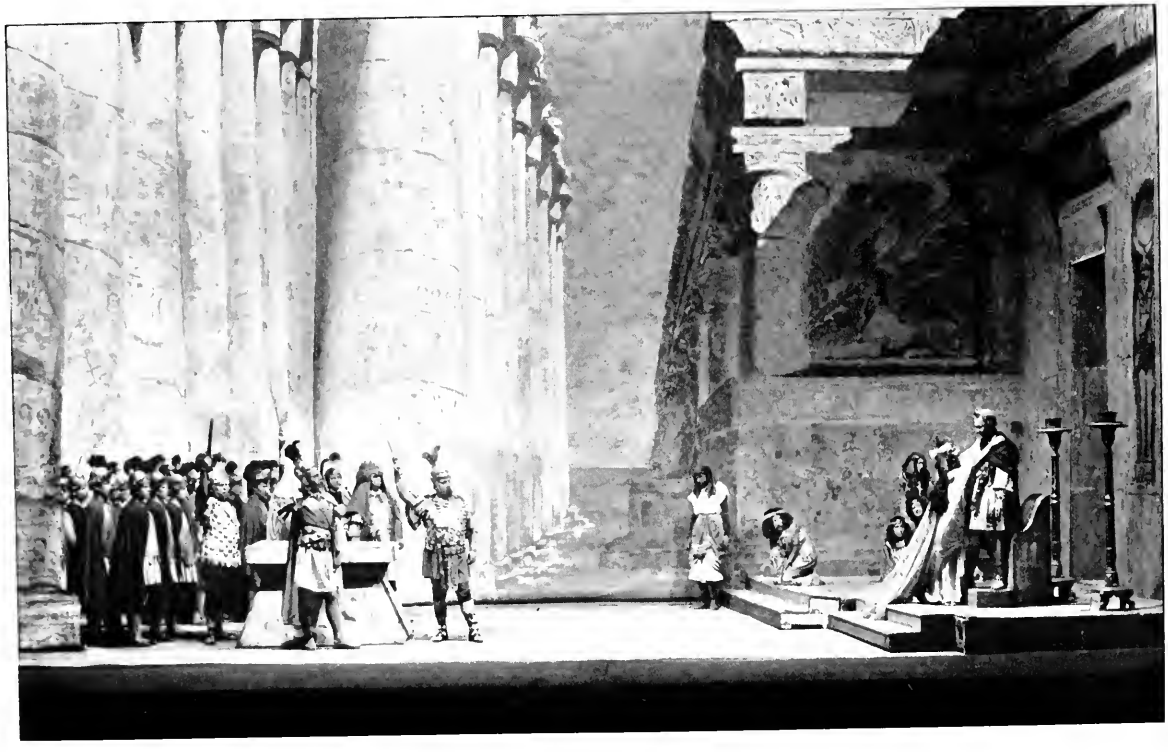
Несмотря на всѣ элементы веселой комедіи и на ея склонность къ шаржу, данъ въ этой своеобразной пьесѣ и настоящій Цезарь, настоящій въ своемъ существенномъ, но снятый съ историческихъ ходуль, лишенный важной гримасы тяжелаго показного величія. Но онъ богатъ инымъ—величіемъ красиваго духа, остраго ума. Отъ сознанія тщеты жизни и равенства всѣхъ передъ лицомъ смерти, гдѣ-то глубоко залегла тихая печаль и мягкая иронія ко всѣмъ и ко всему; а еще глубже шевелятся трагическія предчувствія: «я созрѣлъ для ножа убійцы»... Въ такомъ осѣненіи внутренней красоты и значительности показанъ Цезарь Бернарда Шоу въ первой его сценѣ, у таинственнаго сфинкса, среди таинственно-серебристой ночи. Такимъ

СЦЕНА 3 КАРТИНЫ 1 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАВДОВСКАГО.

намека на смѣшное увлеченіе спиритизмомъ и столоверченіемъ. И Цезарь порою говоритъ не какъ авторъ записокъ De Bello Gallico, но какъ Бернардъ Шоу, бывшій «Фабіанцемъ». И въ этомъ—одна изъ прелестей его тонкой, часто злой комедіи.

И все-таки, несмотря на умышленные модернизмы и на использованіе этой a history въ цѣляхъ сатирическихъ, полемическихъ, даже памфлетныхъ,—тутъ сохранена и настоящая историчность, подлинно историческое зерно. Дано въ дѣвочкѣ Клеопатрѣ—страстной, бурной, капризной, жестокой и мстительной, все то, изъ чего потомъ разовьется повелительница Египта, во всемъ ея, исторіею засвидѣтельствованномъ, психологическомъ содержаніи. Если, вѣрный своей писательской манерѣ, своему темпераменту и своему художественному плану, Шоу не дѣлаетъ этого громоздко, съ важнымъ и скучнымъ видомъ педанта, но легко, граціозно, среди незатихающей шутки, иногда пуская въ ходъ и оружіе художественной карикатуры и всегда свѣтясь тонкимъ юморомъ,—пусть этимъ шокируются и на это ворчливо претендуютъ чопорные педанты. Но если они почитаютъ примѣчанія Шоу, они увидятъ, что авторъ не такъ ужъ развязно обращался съ историческими данными, тщательно собиралъ матерьялы, какъ фундаментъ для граціознаго зданія своей комедіи. И даже приводитъ цѣлый коментарій къ тому рецепту отъ плѣшивости, который шаловливая Клеопатра даетъ въ пьесѣ Юлію Цезарю.

Несмотря на всѣ элементы веселой комедіи и на ея склонность къ шаржу, данъ въ этой своеобразной пьесѣ и настоящій Цезарь, настоящій въ своемъ существенномъ, но снятый съ историческихъ ходуль, лишенный важной гримасы тяжелаго показного величія. Но онъ богатъ инымъ—величіемъ красиваго духа, остраго ума. Отъ сознанія тщеты жизни и равенства всѣхъ передъ лицомъ смерти, гдѣ-то глубоко залегла тихая печаль и мягкая иронія ко всѣмъ и ко всему; а еще глубже шевелятся трагическія предчувствія: «я созрѣлъ для ножа убійцы»... Въ такомъ осѣненіи внутренней красоты и значительности показанъ Цезарь Бернарда Шоу въ первой его сценѣ у таинственнаго сфинкса, среди таинственно-серебристой ночи. Такимъ



выступаетъ Цезарь и въ послѣднихъ сценахъ пьесы, когда печаль его, не становясь мрачною и тяжелою, особенно густа, и мысли его значительны. Цезарь Бернарда Шоу умѣетъ весело и остроумно шутить, не прочь помолодиться, и бѣдовая Клеопатра хохочетъ надъ его плѣшью, старательно прикрытою побѣднымъ дубовымъ вѣнкомъ. Но онъ говоритъ иногда, какъ истинный мудрецъ, а не только боецъ, такъ многое постигшій, такъ многому узнавшій вѣрную цѣну и тонкимъ скептицизмомъ не разложившій, но лишь очистившій свою благородную душу. Иногда Цезарь достигаетъ чрезвычайной красоты. И только-что смѣшившій своими маленькими слабостями, отъ которыхъ никогда не свободно и величіе,—вдругъ настраиваетъ зрителя важно и даже печально-торжественно. Потому что печально-торжественна всякая истинно-глубокая мысль. Не всегда, конечно, таковъ Цезарь. Бываетъ онъ только парадоксаленъ, любитъ мѣткій афоризмъ.

Въ этихъ сочетаніяхъ, въ легкости и забавности, не исключающихъ серьезности, въ бойкой шуткѣ, не исключающей глубокомыслія, въ модернизмахъ, не разрушающихъ историчности, и въ буффонадѣ, примиренной съ полною художественностью,—привлекательность пьесы Бернарда Шоу, которую включилъ въ свой репертуаръ Малый театръ. Она—одна изъ лучшихъ, можетъ быть—самая умная и самая талантливая въ уже довольно обширномъ, въ восемнадцать названій, театрѣ Бернарда Шоу.

Несомнѣнно, «Цезаремъ и Клеопатрою» привлечетъ къ себѣ вниманіе и интересъ и весь этотъ театръ, пестрый въ темахъ и жанрѣ, мѣстами своихъ дѣйствій выбирающій чуть не весь земной шаръ,—то Атласскія горы, то Сіерру-Неваду, то Сѣверную Америку, то Болгарію, то Сирію и Египетъ; не на всемъ своемъ протяженіи равно талантливый, но нигдѣ не плоскій, не безцвѣтный и не безразличный; и вездѣ отмѣченный однимъ кореннымъ стремленіемъ: срывать маски со лжи, воевать съ условностями,—въ морали, въ политикѣ,—и выслѣживать фарисейство и лицемѣріе до ихъ послѣднихъ убѣжищъ. По широтѣ идейныхъ замысловъ, по смѣлости многихъ обобщеній и по своеобразности формы первое мѣсто въ этомъ театрѣ Бернарда Шоу

принадлежитъ пьесѣ «Man and Superman», «Человѣкъ и сверхчеловѣкъ», которую самъ авторъ опредѣляетъ, какъ «a comedy and a philosophy». Это—чрезвычайно своеобразное добавленіе къ большой литературѣ о Донъ-Жуанѣ и непрекращающейся дуэли между мужчиною и женщиною. Въ «снѣ», который составляетъ содержаніе 3-го акта «комедіи и философіи», и въ которомъ участвуетъ Донъ-Жуанъ, дьяволъ. статуя командора и Донна-Анна, ведутся необъятныхъ размѣровъ разговоры на самыя отвлеченныя и замысловатыя темы, о смыслѣ жизни, о значеніи мужского и женскаго начала, о будущемъ человѣчества, о сверхчеловѣкѣ. И опять, какъ въ «Цезарѣ и Клеопатрѣ», злая шутка идетъ объ руку съ глубокою мыслью, балагуръ, которому нѣтъ ничего дороже краснаго словца и парадоксальнаго афоризма,—съ сосредоточеннымъ мудрецомъ, комедія—съ философіей. Съ очень многимъ можно и должно тутъ, въ этомъ диспутѣ Жуана и дьявола, спорить. И иногда продолжительность и многословіе диспута начинаютъ пріѣдаться. Но въ цѣломъ и вся комедія, и этотъ вставной сонъ не могутъ не привлечь вниманія и не заинтересовать.

Можетъ быть, большая бѣдность современной англійской драматургіи заставляетъ англійскую сцену особенно высоко цѣнить Бернарда Шоу. Но и тамъ, гдѣ общій драматическій уровень значительно выше, этотъ писатель остраго ума, тонкой ироніи, изощренной наблюдательности и мѣткаго діалога не можетъ остаться незамѣченнымъ. Я уже отмѣтилъ, что имъ заинтересовались въ Германіи. Его тамъ и переводятъ, и играютъ, и комментируютъ, хотя чаще—довольно злобно. Мало знаютъ еще Шоу во Франціи. Кажется, французскихъ переводовъ его пьесъ нѣтъ. Но нѣкоторое знакомство уже началось. Съ годъ назадъ въ одномъ изъ солидныхъ парижскихъ двухъ-недѣльниковъ была помѣщена довольно обстоятельная статья объ этомъ англійскомъ драматургѣ и разборъ нѣкоторыхъ его комедій. А не такъ давно А. Гамонъ прочелъ въ Сорбоннѣ лекцію о Théâtre Shawien и говорилъ въ ней о всѣхъ восемнадцати пьесахъ Шоу, характеризовалъ наиболѣе имъ любимые типы, свойства и средства его комизма, выяснялъ архитектонику его комедій и оцѣнивалъ его идеи. У насъ, въ Россіи, два

книгоиздательства выпускаютъ собраніе сочиненій Бернарда Шоу. И понемногу находятъ себѣ путь на лучшія русскія сцены его пьесы.

Насколько прочно будетъ это знакомство, привяжется-ли русская публика къ Шоу, включитъ-ли его въ кругъ своихъ любимцевъ, какъ включила его друга, Оскара Уайльда, предсказатъ не берусь. Потому-что авторъ новой англійской монографіи о немъ, остроумный фельетонистъ Честертонъ, восторженный поклонникъ и апологетъ Бернарда Шоу, чрезмѣрно увлекается, говоря, что въ Шоу, какъ въ Венерѣ Милосской, «все достойно восхищенія». Есть и черты отпугивающія, мѣшающія отдаться въ плѣнъ очарованіямъ таланта и ума Шоу. Но съ большою долею увѣренности можно сказать, что заинтересованность авторомъ «Цезаря», «Сверхъ-человѣка», «Человѣка судьбы» и «Миссисъ Уорренъ» не окажется только мимолетною, капризомъ скоро проходящей моды.

Изъ бѣглой характеристики «Цезаря и Клеопатры», которая сдѣлана выше, видно, какъ должно инсценировать эту пьесу «A history», историческая вѣрность и серьезность изображеній не должны отяжелить легкую комедію, не должны придать ей ту импозантность, которой она не добивается, и которая ей совсѣмъ не къ лицу. Тогда увянутъ яркія краски шутки, тогда застрянетъ въ историческихъ подробностяхъ веселый смѣхъ. И окажутся непримиримыя противорѣчія. «Академическимъ» не должны тутъ быть ни постановка, ни исполненіе актеровъ. Но этимъ ничуть не облегчается ихъ задача, напротивъ, только становится она еще болѣе трудною. Требуется чрезвычайный художественный и спеціально сценическій тактъ, чтобы пройти какъ-разъ по узкой границѣ и, отойдя отъ «серьезности» и «исторіи», не сорваться въ незначительную внѣшне-смѣшную буффонаду. Потому что, показанная и сыгранная такъ, чѣмъ-то вродѣ оффенбаховской «Елены Прекрасной», пьеса перестала бы быть пьесой Шоу, и обидно умалились бы и Клеопатра, и Цезарь, и тѣ, кто вкругъ нихъ, и самый «разумъ» этого прихотливаго произведенія.

Осуществить хитрую задачу, какая поставлена театру «Цезаремъ и Клеопатрою» въ полной мѣрѣ, такъ, чтобы сохранилось все потребное

равновѣсіе элементовъ, чтобы одинъ не вторгался въ сферу другого и, не отнималъ ничего отъ его содержанія, значенія и красоты,—осуществить это болѣе чѣмъ трудно. Малый театръ достаточно близко подошелъ къ нужному. Иногда внѣшняя часть спектакля было какъ будто съ лишнею громоздкостью, больше, чѣмъ здѣсь требуется, хлопотала и объ исторической точности, и о декораціонной помпезности. На мѣсто совершенно достаточнаго художественнаго намека становились обстоятельность и солидность. Былъ такимъ образомъ фонъ большой исторической картины. А пьеса набрасываетъ лишь легкій историческій эскизъ. Но декораціи были красивы, особенно—сфинксъ въ пустынѣ, а костюмы—очень стильны и, при общей выдержанности, разнообразны. Египетъ былъ данъ.

Въ исполненіи замѣчался скорѣе уклонъ въ другую сторону. Если нѣкоторое нарушеніе гармоніи въ элементахъ пьесы и было, то въ пользу «легкости», въ ущербъ значительности. Иногда среди виртуозно и красиво передаваемыхъ комическихъ деталей, причудъ, капризовъ и наивностей дѣвочки, нѣсколько терялась у г-жи Гзовской главная психологическая нить роли Клеопатры. Иногда Клеопатра была поверхностнѣе, чѣмъ она у автора. Такъ въ концѣ пьесѣ. Но въ цѣломъ былъ отчетливо и съ правдою переданъ и этотъ элементъ образа. И во всемъ блескѣ заразительной веселости и изощренной техники показаны всѣ комическіе моменты большой роли. Была дѣтскость, испорченная въ своей наивности жестокостью, страстностью, самовластіемъ. Были суевѣрность и умъ, были шаловливость и надменность. Веселый задорный смѣхъ и огоньки злости. Капризъ и вспышки страсти. Въ первой-же сценѣ, такъ красиво написанной Бернардомъ Шоу, въ первой встрѣчѣ, ночью, у сфинска Клеопатры съ Цезаремъ, г-жа Гзовская съ большимъ мастерствомъ выдаетъ всѣ эти, затѣйливо переплетающіяся, черты маленькой Клеопатры. И затѣмъ увѣренно и отчетливо развертываетъ ихъ игру въ послѣдующемъ ходѣ комедіи, почти все время держитъ вниманіе зрителя заинтересованнымъ и напряженнымъ и не разъ вызываетъ въ зрительной залѣ самый искренній веселый смѣхъ. Отличный внѣшній обликъ, послѣ перелома въ Клеопатрѣ,

когда начинаетъ она сознавать себя женщиной, пріобрѣтающій извѣстную величавость.

Въ Маломъ театрѣ два Цезаря: г. Бравичъ, игравшій нѣсколько первыхъ спектаклей, и г. Айдаровъ, позднѣе вступившій въ пьесу. Какъ и у г-жи Гзовской, у г. Бравича комическое въ образѣ беретъ нѣкоторый перевѣсъ. Исполнитель смѣло лишаетъ, вѣрный стилю Бернарда Шоу, Цезаря всякаго показного величія, внѣшняго ореола и ихъ театральныхъ атрибутовъ. Цезарь—добродушный и мягкій скептикъ,—таково главное очертаніе роли въ исполненіи г. Бравича, полномъ мягкаго юмора и тонкой ироніи. Но, тяготѣя здѣсь къ «легкой комедіи», не боясь, что великій Цезарь покажется смѣшнымъ и будничнымъ, артистъ не позволяетъ улетучиться изъ образа и другому его содержанію, болѣе глубокому. И понемногу его Цезарь, хотя надъ нимъ и смѣется зритель, пріобрѣтаетъ чрезвычайную привлекательность, порою—большую трогательность. Передъ сфинскомъ, завороженный тайнами «ночи ночей», Цезарь г. Бравича поэтиченъ и значителенъ своею философскою грустью, сознаніемъ отчужденности отъ остального міра маленькихъ людей. Но и тутъ онъ совершенно простъ, безъ тѣни какой-нибудь напыщенности и величавой позы. Въ разговорахъ съ Клеопатрою онъ ласковъ, нѣжно-снисходителенъ, склоненъ къ шуткѣ. Онъ—воинъ, но не пламенный энтузіастъ меча. Онъ — политикъ, но онъ—не фанатикъ ея жестокихъ средствъ и первый тяготится вынужденною жестокостью. Онъ знаетъ, что онъ мудрѣе другихъ, но самъ первый готовъ поиронизировать надъ своею мудростью. Въ непрестанныхъ войнахъ не загрубѣло его сердце, и онъ умѣетъ быть даже лиричнымъ. Онъ—спектикъ, но иногда онъ способенъ подняться до паѳоса, хотя и тутъ поѳосъ его скроменъ, и подмѣшивается къ нему печаль. Такимъ изображаетъ его г. Бравичъ, въ мастерскомъ сочетаніи самыхъ различныхъ чертъ. И когда говоритъ Цезарь объ ошибкахъ и заблужденіяхъ человѣчества, о моряхъ злобы, насилія и крови, по которымъ идетъ исторія, есть въ исполнителѣ большая взволнованность, такъ что чувствуется, что все это — мудрость не только сильнаго ума, но и благо-

роднаго любящаго сердца. А какъ оболочка для всего этого — шутка, насмѣшка.

Второй Цезарь Малаго театра, г. Айдаровъ, хочетъ, чтобы его герой былъ серьезнѣе, важнѣе. Въ немъ больше угрюмости, меньше — юмора, больше сосредоточенности, меньше ласки. И нѣсколько тусклы краски. Отчасти такое различіе въ освѣщеніяхъ Цезаря Шоу — отъ различія въ пониманіи, въ отношеніи къ образу; но, вѣроятно, еще больше—отъ различія въ актерскихъ темпераментахъ обоихъ исполнителей. Во многомъ складъ Шоу слишкомъ чуждъ складу артистической личности г. Айдарова. И оттого Цезарь г. Бравича и ближе къ стилю Бернарда Шоу, къ его тонамъ. И съ большею тонкостью отдѣланъ, въ большемъ разнообразіи показанъ, одѣтъ въ болѣе яркія краски. Цезарь г. Айдарова суше, разсудочнѣе.

Фигуры Клеопатры и Цезаря доминируютъ въ пьесѣ, значительно заслоняютъ отъ вниманія остальныхъ ея участниковъ; но въ каждомъ изъ нихъ сохранены авторомъ черты характерности. Съ большою выпуклостью изображаетъ г. Лепковскій Руфіона, въ его грубости, ограниченности, прямолинейности и безграничной преданности Цезарю. Г.г. Климовъ и Худолеевъ, чередующіеся въ Аполлодорѣ-сицилійцѣ, красиво рисуютъ немного изнѣженнаго служителя красоты и музъ, г. Климовъ—болѣе изысканнаго, г. Худолеевъ—болѣе легкомысленнаго. Г. Головинъ выдвигаетъ впередъ въ Потинѣ евнуха; г. Лебедевъ, уполномачиваемый на то авторомъ, придаетъ Теодоту характеръ тонкой каррикатуры. Но горе и ужасъ, вызываемые пожаромъ Александрійской библіотеки въ этомъ слѣпомъ энтузіастѣ книги, глубже и сильнѣе, чѣмъ это передаетъ г. Лебедевъ. Маленькаго царька Птоломея играютъ въ существенномъ сходно г-жи Косарева и Салинъ, но въ передачѣ г-жи Косаревой ярче тѣ черточки его характера, которыя роднятъ Птоломея съ Клеопатрой; въ передачѣ г-жи Салинъ больше выступаетъ впередъ дѣтскость и безпомощность. Изъ двухъ Фтататитъ Малаго театра у г-жи Грибуниной преобладаютъ рѣзкія внѣшнія черты образа, и у автора—достаточно рѣзкаго, у г-жи Массалитиновой—сильнѣе и заразительнѣе внутренній комизмъ.

Вторая постановка отчетнаго мѣсяца—«Бѣдная невѣста». Въ Маломъ театрѣ—прекрасное правило: каждый сезонъ возвращать въ репертуаръ, въ реставрированномъ видѣ, по одной изъ пьесъ великаго Островскаго. Кажется, прошло уже то легкомысленное время, когда было модно говорить, что этотъ замѣчательнѣйшій русскій драматургъ «отжилъ», обветшалъ, умеръ вмѣстѣ съ тѣмъ бытомъ, который онъ изображалъ въ своихъ пьесахъ. И ужъ не нужно доказывать, что нѣтъ художественныхъ основаній торопиться сдавать ихъ въ архивъ, что заключена въ нихъ неизжитая прелесть. Потому, что вовсе не былъ Островскій только внѣшнимъ изобразителемъ опредѣленнаго «быта», его этнографомъ. Но былъ чуткимъ, правдивымъ и углубленнымъ художникомъ, читавшимъ въ душахъ, доходившимъ до подосновы «нравовъ». Да и самые эти «нравы», измѣнивъ внѣшнее свое выраженіе, перемѣнивъ одежды, въ существѣ своемъ во многомъ остались тѣ-же. Театръ Островскаго, такъ богатый разнообразіемъ, такъ яркій красками, такъ очаровательный языкомъ своимъ,—богатая сокровищница реалистической драмы. И долго не перестанетъ русская сцена жить этимъ богатствомъ. Тѣмъ болѣе—Малый театръ, съ Островскимъ проживший прекраснѣйшую свою пору и весьма многими цѣнимый прежде всего и выше всего, какъ «домъ Островскаго». И нигдѣ, даже до сихъ поръ, несмотря на то, что понемногу таетъ главное зерно славныхъ исполнителей Островскаго,—нѣтъ такихъ силъ для его осуществленія на сценѣ, какъ въ этомъ театрѣ. Онъ не выполнилъ бы своей задачи, если бы постепенно пополняя неизбѣжныя убыли въ труппѣ, не стремился къ тому, чтобы быть всегда во всеоружіи для совершеннаго исполненія каждой пьесы Островскаго, и если бы хотя лучшія изъ этихъ пьесъ всегда не были въ его репертуарѣ.

Сейчасъ въ немъ, между прочимъ, отсутствуетъ «Гроза», прекраснѣйшее твореніе Островскаго и лучшая русская трагедія, только-что справившая пятидесятилѣтіе своей сценической жизни, 16-го ноября—въ Москвѣ, 3-го декабря—въ Петербургѣ. «Гроза» непремѣнно должна быть въ Маломъ театрѣ. И вернуть ее, но вернуть во всей ея красотѣ и художественной

полнотѣ—одна изъ очередныхъ репертуарныхъ задачъ Малаго театра. Но задача эта и крайне трудная, потому что нужны для нѣкоторыхъ ролей исполнители совершенно исключительные. И напрасно нѣкоторые укоряли Малый театръ, что онъ въ пятидесятилѣтіе не поставилъ «Грозы». Не въ юбилеѣ, вѣдь, дѣло. Нужно прежде подготовить условія, въ которыхъ «Гроза» вполнѣ и достойно осуществима. И лучше исполнить долгъ передъ «Грозой» и Островскимъ съ опозданіемъ въ годъ, два, чѣмъ исполнить кое-какъ, точно повинность отбыть. Насколько знаю, мысль объ этой драмѣ, про которую еще Гончаровъ писалъ въ Академію Наукъ, что «подобнаго произведенія, какъ драмы, въ нашей литературѣ не было»,—мысль объ ней не оставляетъ руководителей Малаго театра.

Возобновленіе «Грозы», такимъ образомъ, впереди. Пока реставрирована «Бѣдная Невѣста», хронологически—третья комедія великаго комика. Конечно, это—не «Гроза», это, вообще, не изъ лучшихъ твореній Островскаго. Тѣ пьесы, на которыхъ незыблемо обоснуется его слава,—были еще впереди. Но это—уже Островскій. Лежитъ на всемъ яркая печать таланта, наблюдательности, чуткости къ правдѣ, красоты въ ея выраженіяхъ. И что ни роль, хоть въ немного словъ,—образъ характерный и интересный самостоятельно, а не только какъ часть, нужная лишь въ механизмѣ интриги. Есть поэтому полный просторъ для актерскихъ талантовъ, для творческой работы театра. И у работы этой—двойная задача: возсоздать «жанръ», оболочку быта, потому что Островскій никогда не писалъ и не пробовалъ писать отвлеченно отъ времени и мѣста; но вмѣстѣ возсоздать и правду душевныхъ переживаній, игру чувствъ, потому что Островскій никогда не переставалъ быть психологомъ.

Въ богатой галлереѣ женскихъ образовъ театра Островскаго Марья Андреевна—не самый значительный, и, конечно, совершенно меркнетъ рядомъ съ Катериной, которая—высшая вершина творчества нашего поэта. Но Марья Андреевна—одна изъ самыхъ трогательныхъ въ своей наивности и простотѣ. И есть въ ней черты, которыя ее сближаютъ съ лучшими дѣвушками русскаго романа. Только онѣ, эти милыя, благородныя, поэтич-

СЦЕНА 3 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАВДОВСКАГО.

полнотѣ—одна изъ очередныхъ репертуарныхъ задачъ Малаго театра. Но задача эта и крайне трудная, потому что нужны для нѣкоторыхъ ролей исполнители совершенно исключительные. И напрасно нѣкоторые укоряли Малый театръ, что онъ [illegible] десятилѣтіе не поставилъ «Грозы». Не въ юбилеѣ, вѣдь, дѣло. Но прежде подготовить условія, въ которыхъ «Гроза» вполнѣ и до[illegible] совершенствима. И лучше исполнить долгъ передъ «Грозой» и Остро[illegible] съ опозданіемъ въ годъ, два, чѣмъ исполнить кое-какъ, точно [illegible] отбыть. Насколько знаю, мысль объ этой драмѣ, про[illegible] Гончаровъ писалъ въ Академію Наукъ, что «подобнаго п[illegible] какъ драмы, въ нашей литературѣ не было»,—мысль объ ней [illegible] руководителей Малаго театра.

[illegible] «Грозы», такимъ образомъ, впереди. Пока реставрирована [illegible] Невѣста», хронологически—третья комедія великаго комика. Ко[illegible]—не «Гроза», это, вообще, не изъ лучшихъ твореній Островск[illegible] пьесы, на которыхъ незыблемо обоснуется его слава,—были еще впереди. Но это—уже Островскій. Лежитъ на всемъ яркая печать таланта, наблюдательности, чуткости къ правдѣ, красоты въ ея выраженіяхъ. И что ни роль, хоть въ немного словъ,—образъ характерный и интересный самостоятельно, а не только какъ часть, нужная лишь въ механизмѣ интриги. Есть поэтому полный просторъ для актерскихъ талантовъ, для творческой работы театра. И у работы этой—двойная задача: возсоздать «жанръ», оболочку быта, потому что Островскій никогда не писалъ и не пробовалъ писать отвлеченно отъ времени и мѣста; но вмѣстѣ возсоздать и правду душевныхъ переживаній, игру чувствъ, потому что Островскій никогда не [illegible]авалъ быть психологомъ.

[illegible] галлереѣ женскихъ образовъ театра Островскаго Марья Ал[illegible] не [illegible] значительный, и, конечно, совершенно меркнетъ рядомъ [illegible]ериной [illegible]—высшая вершина творчества нашего поэта. Но Мар[illegible]ресвя[illegible] изъ самыхъ трогательныхъ въ своей наивности и просто[illegible]. И есть въ [illegible] черты, которыя ее сближаютъ съ лучшими дѣвушками русскаго романа [illegible] эти милыя, благородныя, поэтич-

ныя черты еще не получили, и въ жизни, и у автора, всей полноты выраженія, еще не выбились со всею силою изъ-подъ «быта», не побѣдили его угнетающей власти. Онѣ только еще вступаютъ, робко, застѣнчиво, неумѣло, въ борьбу. И сами имъ пропитаны. Островскій не могъ написать иначе, потому-что были пятидесятые годы, и былъ повитый тишиною провинціальной глуши Незабудкинскій домъ. Нѣжно любитъ онъ свою Марью Андреевну, какъ позже полюбитъ молодую Кабанову. Но еще больше любитъ правду. И она не позволяетъ ему быть романтикомъ. Вѣдь даже Катерину скоро надѣлитъ онъ красотою духа пассивнаго, и много позднѣе одинъ критикъ даже скажетъ, что истинный «лучъ свѣта въ темномъ царствѣ» и истинное начало будущей русской женщины—не она, а Варвара...

Конечно, и артистка, исполняющая роль Марьи Андреевны, не должна отвлекать Марью Андреевну отъ «быта», чрезмѣрно возвышать надъ нимъ и обогащать Марью Андреевну чертами, съ этимъ бытомъ несовмѣстимыми и вступающими въ непримиримое противорѣчіе съ ея собственными поступками, съ дѣйствіемъ пьесы. Разъ придать «Бѣдной невѣстѣ» такіе, такъ сказать, психологическіе анахронизмы,—разрушится правда образа, не только бытовая, но и внутренняя. И образъ даже въ привлекательности не выиграетъ, а только проиграетъ. Потому что тогда поведеніе Марьи Андреевны наполнится необъяснимыми и досадными ошибками. Повысивъ энергію, силу натуры, бурность чувства, напряженность протеста Марьи Андреевны, умаливъ наивность, сантиментальность, застѣнчивость въ чувствахъ,—исполнительница рискуетъ вызвать въ зрителѣ досаду и укоръ за ея необъяснимо-покорные поступки.

Говорю все это потому, что изъ двухъ исполнительницъ роли въ Маломъ театрѣ одна играла именно такъ, какъ я говорилъ, съ «психологическими анахронизмами», съ повышеніемъ энергіи и темпераментности; другая оставляла Марью Андреевну въ масштабѣ Островскаго, не вырываясь силою темперамента и напряженностью чувствъ изъ рамокъ «быта». И хотя первая изъ этихъ исполнительницъ—актриса большихъ возможностей и болѣе богатаго «нутра»,—вторая не только была ближе къ правдѣ образа,

но и достигала большей силы впечатлѣнія и трогательности. Тамъ была нѣкоторая раздвоенность образа и исполненія, здѣсь—полная согласованность, гармонія.

Г-жа Пашенная, первая исполнительница Марьи Андреевны,—артистка сильныхъ вспышекъ, большой нервной силы, бунта натуры прежде всего. Этимъ свойствомъ она и обратила на себя вниманіе съ первыхъ-же, сдѣланныхъ три года назадъ, шаговъ на сценѣ. Тѣ-же свойства вноситъ артистка и въ свою Марью Андреевну, ищетъ въ ней моментовъ трагическихъ. Иногда умѣетъ со всѣмъ этимъ пристроиться. Напримѣръ, въ сценѣ объясненія съ Меричемъ, когда обнажается правда его маленькой, хилой души, и когда съ высоты своей восторженной души падаетъ Машенька на самое дно отчаянія. Бываютъ моменты, которые во всякихъ условіяхъ переживаются одинаково, и когда и маленькія души способны чувствовать трагически. Когда человѣкъ вдругъ сбрасываетъ очки «быта» и расширенными глазами смотритъ въ жизнь и въ себя. Такъ смотритъ здѣсь Машенька. И это съ большою силою отчаянія, съ напряженіемъ всѣхъ чувствъ передаетъ г-жа Пашенная. У нея это лучшій моментъ исполненія. Могъ, по характеру таланта и темперамента артистки, такъ-же хорошо удасться ей и слѣдующій моментъ роли, игра въ дурачки. Подходитъ къ этой сценѣ исполнительница прекрасно. Въ безумной тоскѣ, въ которой свертывается молодая душа, стоитъ Машенька у фортепьяно. Сейчасъ прорвется отчаяніе... Но дальнѣйшее не сумѣло поддержать впечатлѣнія зрителей на высотѣ той же силы. И въ исполненіи г-жи Найденовой, менѣе размашистомъ, менѣе напряженномъ, сцена игры въ карты и послѣдующихъ приступовъ слезъ, истерики захватила съ бо́льшею силою, глубоко растрогало. И на всемъ протяженіи роли былъ у г-жи Найденовой вѣрный обликъ, полный тихой скромности, застѣнчивой поэзіи, нѣжной хрупкости. И было такъ естественно, что покорствуетъ она матери, что пойдетъ за Беневоленскаго и вложетъ благородство и героизмъ своей юной души въ то, чтобы какъ-нибудь улучшить этого нелюбимаго, грубаго мужа.

Беневоленскаго играютъ въ Маломъ театрѣ г. Рыбаковъ и г. Падаринъ.

У г. Рыбакова Беневоленскій постарше, погрузнѣе, помрачнѣе, поближе къ Юсову. Г. Падаринъ не забываетъ, что Беневоленскій—щеголь, хотя и весьма сомнительнаго свойства, что Беневоленскій любитъ нравиться дамамъ, хочетъ быть съ Марьей Андреевной кавалеромъ, а не богатымъ покровителемъ. Его Беневоленскій умѣетъ даже увлекаться. Беневоленскій г. Рыбакова можетъ только грубо распаляться животнымъ желаніемъ. Въ Беневоленскомъ г. Падарина есть азартъ и шумливость, въ Беневоленскомъ г. Рыбакова — важность, и онъ больше всего боится показаться не «солиднымъ». Таковы различія въ оттѣнкахъ образа, обоими исполнителями передаваемаго съ большою выпуклостью и съ яркимъ комизмомъ; у перваго изъ нихъ онъ порою даже слишкомъ сгущается, и получаются черты рѣзкія.

Два Мерича—г. Садовскій 2 и г. Худолеевъ. Исполнители смотрятъ на своего героя, этого крохотнаго Донъ-Жуана, подъ различнымъ угломъ. Для г. Худолеева Меричъ—только фатъ, влюбленный въ себя, въ свое превосходство, ловецъ наивныхъ дѣвичьихъ сердецъ. Меричъ г. Садовскаго 2 сложнѣе; онъ, дѣйствительно, «герой своего времени». Онъ любитъ позы страданія и печали. И готовъ повѣрить, что это—не поза, а сущность его души. Когда Меричъ перваго исполнителя ведетъ сцену любовнаго объясненія съ Марьей Андреевной и вспоминаетъ другихъ его любившихъ женщинъ,— онъ просто ломается, думаетъ, что это дѣлаетъ его красивымъ, поэтичнымъ. Меричъ второго исполнителя много въ этомъ искреннѣе. Конечно, меланхолія его—грошовая. Но она есть. И если Машенькѣ нужно быть слѣпой и совершенно не чуткой, чтобы не разобрать правды Мерича г. Худолеева, если ея восторженность къ нему порою кажется лишь измышленіемъ пьесы,— то Меричъ г. Садовскаго дѣйствительно способенъ обмануть сердце такой, какъ Машенька.

Приблизительно то-же различіе въ отношеніяхъ къ Милашину гг. Яковлева и Васенина. Потому что Милашинъ во многомъ очень близокъ къ Меричу, любитъ парадировать печалью, скорбностью, непризнанностью. Г. Яковлевъ видитъ въ этомъ лишь игру и обращаетъ все это въ комическія подробности. Г. Васенинъ хочетъ передать, и передаетъ, что есть въ

этой скорбности и какая то искренность. Его Милашинъ—изъ тѣхъ, которые любятъ копаться въ себѣ, любятъ растравлять свою душевную рану, испытываютъ отъ этой боли какую-то сладость. Въ немъ есть черты, роднящія его съ лермонтовскимъ Грушецкимъ.

Отличный внѣшній обликъ и вѣрное внутреннее содержаніе—въ Добротворскомъ г. Сашина. Показаны во всей полнотѣ и доброта сердца, и привычка пресмыкаться; пропиталось все существо сознаніемъ, что «бытъ» всесиленъ, и итти ему наперекоръ—нельзя, даже грѣшно. И только можно иногда, безропотно склонивъ голову, тихо заплакать. Съ мастерствомъ переданы г. Сашинымъ всѣ эти свойства Добротворскаго. И былъ онъ глубоко трогателенъ, когда плакалъ надъ Машенькой, и былъ потѣшенъ своими стариковскими движеніями, мимикою, рѣчью. Приблизительно съ такимъ-же содержаніемъ играетъ эту роль второй Добротворскій Малаго театра, г. Красовскій, но съ меньшею выразительностью, съ меньшею искренностью въ добродушіи и меньшею трогательностью.

Какъ вершина всего спектакля—О. О. Садовская—старуха Незабудкина. Имена Островскаго и Садовскихъ связаны неразрывно. Островскій, прійдя въ русскій театръ, имѣлъ великое счастье найти цѣлый рядъ поразительныхъ исполнителей. И первый среди нихъ—Провъ Садовскій. И столь-же великое счастье для Садовскаго, что въ пору расцвѣта его таланта явился Островскій и далъ ему возможность вложить этотъ талантъ въ Любима Торцова, Подхалюзина. Дикого, Большова и т. д. Такъ оба они, рука объ руку, поднялись до высшей славы. И въ наслѣдство отъ великаго отца перешли и благоговѣніе передъ Островскимъ, и яркая сила для передачи его образовъ къ М. П. Садовскому и О. О. Садовской, истиннымъ актерамъ Островскаго. Недавно исполнилось сценическое сорокалѣтіе Садовскаго и тридцатилѣтіе Садовской. Это вернуло память къ ихъ прошлому, къ тому, какъ прожита ими ихъ сценическая жизнь. И на всемъ протяженіи этой жизни мелькали, возсозданныя во всей правдѣ и красотѣ, фигуры изъ пьесъ Островскаго: Подхалюзинъ, Аркашка Счастливцевъ, Хлыновъ, Мелузовъ—Садовскаго; Анфуса, Улита, Глафира Фирсовна, Домна Пантелевна—Садовской.

Время и болѣзнь подорвали силы М. П. Садовскаго. Онъ уже рѣдко выступаетъ передъ публикою. И въ праздникъ своего сорокалѣтія, не носившій характера офиціальнаго чествованія, но собравшій представителей всей Москвы и сопровождавшійся выраженіями горячихъ симпатій артисту,— М. П. Садовскій сыгралъ лишь очень небольшую, въ одномъ актѣ, роль въ «Доходномъ мѣстѣ». Талантъ О. О. Садовской—въ полной силѣ, во всей своей плѣнительной яркости, и служитъ она Малому театру съ неистощимою бодростью.

Теперь къ выше названнымъ образомъ «старухъ» Островскаго она прибавила Незабудкину. Роль менѣе яркая, чѣмъ въ «Талантахъ и поклонникахъ» или въ «Послѣдней жертвѣ», гдѣ О. О. Садовская одержала лучшія свои художественныя побѣды, и комическій талантъ ея достигъ зенита. Но и Незабудкина, со своей безпомощностью, ворчливостью и узкою материнскою любовью, дала опять артисткѣ возможность создать цѣльный, живой образъ и обратить его въ настоящій памятникъ того быта и тѣхъ нравовъ, которымъ посвящена «Бѣдная невѣста». Была безупречная правда, строгая выдержанность, и все горѣло красками. И какъ всегда у Садовской, сквозь комизмъ пробивалось порою такое нѣжное и такое искреннее чувство матери. По всей роли щедрою рукою таланта разсыпаны поразительныя по мягкости черточки, очаровательныя подробности: въ жестахъ, мимикѣ, интонаціяхъ. Описать ихъ не берусь: пришлось бы для того переписать всю роль, сцену за сценой, фразу за фразой. Когда-то Линскую, знаменитую петербургскую актрису и первую Кабаниху Александринскаго театра, звали «Мартыновымъ въ юбкѣ». Мнѣ часто вспоминается это опредѣленіе, когда я смотрю Садовскую...

Мнѣ слѣдовало-бы теперь остановиться на «Привидѣніяхъ» Ибсена. Но слѣдующіе мѣсяцы сезона, которые дадутъ содержаніе будущему моему письму, въ Маломъ театрѣ бѣдны новыми постановками, особенно обѣднѣли послѣ того, какъ неожиданно выпала изъ репертуара одна изъ предполагавшихся и уже разучивавшихся пьесъ. Потому, для сохраненія пропорціальности въ письмахъ, отложу до слѣдующаго раза отчетъ о своихъ

впечатлѣніяхъ отъ ибсеновскаго спектакля и, главнымъ образомъ, отъ М. Н. Ермоловой въ роли фру Альвингъ. Тогда я сумѣю сдѣлать это съ большею внимательностью и обстоятельностью, не отвлекаясь къ другимъ постановкамъ. А Ермолова въ новой большой роли, да еще такой сложности, какъ фру Альвингъ, стоитъ, конечно, самаго пристальнаго вниманія.

Художественный театръ за отчетный мѣсяцъ не далъ новой постановки. Онъ готовитъ свои спектакли съ чрезвычайною медленностью, иногда — даже медлительностью. И въ ноябрѣ еще не привелъ къ концу реставрацію тургеневскаго «Мѣсяца въ деревнѣ».

Театръ Незлобина поставилъ «Эроса и Психею» Жулавскаго и «Обывателей» Рышкова. Послѣдняя пьеса вошла уже въ репертуаръ Александринскаго театра и петербургскій обозрѣватель «Ежегодника» далъ въ своемъ мѣстѣ отчетъ объ этой комедіи, обличающей разлагающіеся нравы нашей интеллигенціи и въ своемъ центрѣ ставящей модернизованную Маргариту Готье. Я ограничусь указаніемъ, что въ московскомъ исполненіи пьеса произвела впечатлѣніе весьма слабое и мало благопріятное, и что, на мой взглядъ, виноваты въ томъ и сама пьеса, и исполненіе. Послѣднее было отмѣчено провинціальностью, безвкуснымъ драматизированіемъ въ главной женской роли, которую играла г-жа Кручинина, тусклостью игры въ другой значительной женской роли г-жи Вульфъ, шаржированностью ролей комическихъ. Исключеніемъ было лишь исполненіе г. Неронова, который съ большимъ чувствомъ мѣры и, вмѣстѣ, характерностью и комическою выразительностью сыгралъ старенькаго сановника, богатаго покровителя новой Маргариты Готье. Въ труппѣ Незлобина г. Нероновъ, несомнѣнно,— самый талантливый актеръ, благородной манеры игры и сочныхъ красокъ. Но удачнаго исполненія одной, къ тому-же—почти эпизодической роли оказалось слишкомъ недостаточно, чтобы удержать пьесу. И она уже выбыла изъ репертуара театра Незлобина, раздѣлила участь «Колдуньи», съ которой такъ неудачно началъ свою жизнь въ Москвѣ этотъ театръ.

Неизмѣримо счастливѣе была здѣсь судьба «историческихъ панно»

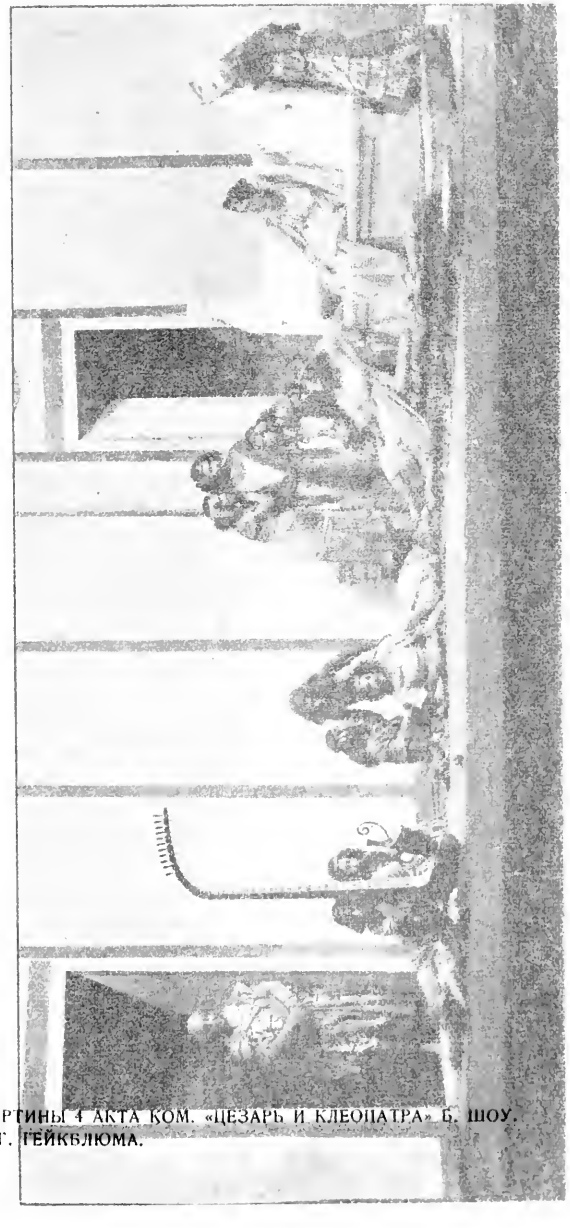
Жулавскаго. У польскаго автора—смѣлый и красивый замыселъ. Онъ хочетъ провести Психею, какъ олицетвореніе женской тоски по идеалу, «чрезъ рядъ вѣковъ, чрезъ строй народовъ», показать, въ какія формы облекалось это стремленіе къ идеалу и къ какимъ приводило трагедіямъ. Начинаясь въ древней Элладѣ, пьеса не хочетъ кончиться даже въ наши дни и продолжается въ «будущемъ», въ вѣкахъ невѣдомаго грядущаго, гдѣ Психея сражаетъ «царя всего свѣта», начало грубое, матерьяльное, и водворяетъ новое царство духа, чистаго идеала.

Таковъ замыслъ, какъ-будто очень значительный, философскаго характера. Но авторъ плохо справляется съ этою очень сложною задачею. Прежде всего потому, что самое начало, олицетворяемое въ Психеѣ, не получаетъ достаточной опредѣленности, очерченности. Есть въ этомъ сбивчивость, какъ есть неопредѣленность въ томъ, къ чему влечется Психея, что такое Эросъ. И этимъ значительно обезцѣнивается красивая пьеса. Внутренняя связь между шестью «панно», составляющими пьесу, искусственная и неинтересная, хотя каждое панно въ отдѣльности и красиво, и интересно. Только это—шесть отдѣльныхъ этюдовъ, а не стройно развитое цѣлое, и держитъ ихъ вмѣстѣ не одна общая идея, не столько одинъ образъ Психеи, лишь въ разныхъ историческихъ освѣщеніяхъ показанный, сколько имя Психеи.

Рядомъ съ Психеей проходитъ чрезъ всѣ картины этого синематографа судебъ человѣческихъ Блаксъ, послѣдовательно принимая образы: лѣниваго раба, развратнаго римскаго префекта, католическаго прелата, кондотьера, современнаго милліонера, которому все покорно, наконецъ—«царя всего свѣта» въ картинѣ «времени, которое настанетъ когда-нибудь». Ясно, чего хотѣлъ авторъ. Блаксъ во всѣхъ своихъ преображеніяхъ долженъ быть выраженіемъ темнаго начала жизни. Это—та сила, что извратила человѣка и человѣчество, что наполнила столькими ужасами исторію, всегда, во всѣ эпохи, топтала любовь и множила ложь. Это—та преграда, что всегда вставала между Психеей и Эросомъ, между человѣкомъ и идеаломъ. Замыселъ, можно сказать, грандіозный, но онъ уже совсѣмъ не

удался, еще меньше, чѣмъ въ Психеѣ. И Блаксъ никакъ не спаиваетъ въ одно цѣлое кусковъ пьесы. Особенно не повезло Блаксу на Незлобинской сценѣ, гдѣ его игралъ г. Чергонинъ, артистъ дарованія прежде всего негибкаго и слабыхъ выразительныхъ средствъ. Ни одно изъ преображеній Блакса не получило выпуклости, художественной законченности, яркости, которую замѣняла рѣзкость игры. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, совсѣмъ не выдавалось то общее всѣмъ образамъ начало, которое долженъ представлять, по идеѣ пьесы, Блаксъ.

Лучше Психея, г-жа Вульфъ. Пока Психея въ кругу чувствъ нѣжныхъ, лирическихъ, пока сердечко ея повито грустью или теплится тихимъ восторгомъ,—исполнительница передаетъ это и правдиво, и красиво, съ большою трогательностью и прозрачностью. Но чѣмъ выше восходитъ Психея по ступенямъ исторіи, тѣмъ страданія ея дѣлаются глубже, пламеннѣе. Она переживаетъ уже истинныя, большія трагедіи. И съ каждымъ такимъ шагомъ пьесы исполнительница все больше отстаетъ отъ Психеи, уже не находитъ въ себѣ тѣхъ силъ, какихъ требуетъ роль. Такое расхожденіе актрисы и роли начинается на срединѣ пьесы, въ картинѣ среднихъ вѣковъ. Психея—монахиня, заперта подъ тяжелыми монастырскими сводами. Она полна томленій, порываній, слезъ отчаянія. Ее влечетъ къ свѣту солнца, къ простору жизни, къ истинной радости бытія и любви. Многія чувства Психеи средневѣковья передаются хорошо, съ правдою и трепетностью. Но уже не хватаетъ страстности, силы переживаній. Психея попадаетъ въ эпоху Возрожденія, гдѣ съ эстетизмомъ Психеи переплетаются трагическія предчувствія, и сторожитъ трагическая судьба. Исполненіе дѣлается блѣднымъ, безъ нужной здѣсь сложности и безъ необходимаго внутренняго напряженія. Нѣтъ у исполнительницы средствъ и для передачи мятущейся души современности, жгучей ея боли, трагическаго экстаза. И такая тусклая, не воспламененная послѣднимъ героизмомъ—Психея г-жи Вульфъ въ «вѣкахъ грядущихъ», когда сражаетъ она, наконецъ, Блакса, становится на трупъ его, и чрезъ то открываются врата въ царство идеала и истиннаго счастья, гдѣ Психея узритъ Эроса.



СЦЕНА I КАРТИНЫ 4 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ГЕЙКБЛЮМА.

удался, еще меньше, чѣмъ въ Психеѣ. И Блаксъ никакъ не спаиваетъ въ одно цѣлое кусковъ пьесы. Особенно не повезло Блаксу на Незлобинской сценѣ, гдѣ его игралъ г. Черговинъ, артистъ дарованія прежде всего негибкаго и слабыхъ выразительныхъ средствъ. Ни одно изъ преображеній Блакса не получило выпуклости, художественной законченности, яркости, которую замѣняла ритмичность игры. И, вмѣстѣ съ тѣмъ, совсѣмъ не выдавалось то общее всѣмъ образамъ начало, которое долженъ представлять, по идеѣ пьесы, Блаксъ.

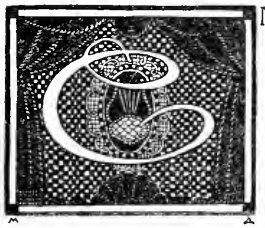
Лучше Психеи г-жа Вульфъ. Пока Психея въ кругу чувствъ нѣжныхъ, лирическихъ, пока сердечко ея повито грустью или теплится тихимъ восторгомъ, исполнительница передаетъ это и правдиво, и красиво, съ большою трогательностью и прозрачностью. Но чѣмъ выше восходитъ Психея по ступенямъ исторіи, тѣмъ страданія ея дѣлаются глубже, пламеннѣе. Она переживаетъ уже истинныя, большія трагедіи. И съ каждымъ такимъ шагомъ пьесы исполнительница все больше отстаетъ отъ Психеи, уже не находитъ въ себѣ тѣхъ силъ, какихъ требуетъ роль. Такое расхожденіе актрисы и роли начинается на срединѣ пьесы, въ картинѣ среднихъ вѣковъ. Психея—монахиня, заперта подъ тяжелыми монастырскими сводами. Она полна томленій, порываній, слезъ отчаянія. Ее влечетъ къ свѣту солнца, къ простору жизни, къ истинной радости бытія и любви. Многія чувства Психеи средневѣковья передаются хорошо, съ правдою и трепетностью. Но уже не хватаетъ страстности, силы переживаній. Психея попадаетъ въ эпоху Возрожденія, гдѣ съ эстетизмомъ Психеи переплетаются трагическія предчувствія, и сторожитъ трагическая судьба. Исполненіе дѣлается блѣднымъ, безъ нужной здѣсь сложности и безъ необходимаго внутренняго напряженія. Нѣтъ у исполнительницы средствъ и для передачи мятущейся души современности, жгучей ея боли, трагическаго экстаза. И такая тусклая, не воспламененная послѣднимъ героизмомъ— Психея г-жи Вульфъ въ «вѣкахъ грядущихъ», когда сражается она, наконецъ, Блакса, становится на трупъ его, и чрезъ то открываются врата въ царство идеала и истиннаго счастья, гдѣ Психея узритъ Эроса.

Въ пьесѣ быстрою чередою проходятъ передъ глазами зрителя Эллада, Римъ, католическіе средніе вѣка, Ренессансъ и т. д. Это даетъ широкій просторъ режиссерской фантазіи. И театръ Незлобина далъ нѣсколько очень удачныхъ картинъ, красочныхъ и красивыхъ. Внѣшняя сторона спектакля гораздо лучше внутренней, того, что даютъ актеры. Спектакль во всякомъ случаѣ нравится публикѣ, и «Эросъ и Психея» выдержали уже большое число спектаклей, чаще всего бываютъ на афишѣ Незлобинскаго театра.

Я уже упоминалъ, что въ Маломъ театрѣ, хотя и не офиціально, были отпразднованы юбилеи М. П. Садовскаго и О. О. Садовской. Отмѣчу, что было еще, въ такихъ-же условіяхъ, отпраздновано сорокалѣтіе сценической дѣятельности О. А. Правдина. Значительная часть этого 40-лѣтія протекла въ Маломъ театрѣ, гдѣ артистъ далъ цѣлую галлерею характерныхъ образовъ, въ пьесахъ Островскаго, и въ репертуарѣ Мольера (Гарпагонъ), и въ комедіяхъ современныхъ.

II. „ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ“, опера РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

Ю. ЭНГЕЛЬ.



СМЕРТЬ генія всегда кажется преждевременной. Но особенно тяжело мириться съ ней, когда гибнетъ художникъ, еще крѣпкій творческой волей и силой, еще полный великихъ новыхъ замысловъ и начинаній.

Такимъ именно сошелъ въ могилу Н. А. Римскій-Корсаковъ. И въ этой горькой утратѣ трудно утѣшиться тѣмъ, что онъ умеръ немолодымъ, доживъ до 64 лѣтъ, т. е. до такого возраста, какого не достигалъ ни одинъ изъ его предшественниковъ, кромѣ А. Рубинштейна. Художникъ старится не тогда, когда обремененъ годами, а когда перестаетъ творить. И развѣ можно было считать старикомъ Римскаго-

Корсакова, до смерти продолжавшаго работать съ увлеченіемъ юноши, съ выдержанной энергіей зрѣлаго мужа!

Эта постоянная, непреклонная, мучительно-блаженная работа и свела его раньше времени въ могилу. Но ей-же міръ обязанъ огромными размѣрами художественнаго наслѣдства покойнаго, столь обильнаго, что его могло-бы хватить на нѣсколько иныхъ, менѣе напряженныхъ творческихъ жизней. Однѣхъ оперъ Римскій-Корсаковъ написалъ пятнадцать, причемъ двѣнадцать изъ нихъ приходится на 13—14 послѣднихъ лѣтъ жизни композитора. Почти ежегодно, стало быть. по новой оперѣ! Плодовитость въ наши дни прямо безпримѣрная и особенно поразительная, если принять во вниманіе всю глубокую сложность опернаго письма Римскаго-Корсакова! Такая плодовитость подъ силу только великому мастеру, освободившему въ себѣ великаго художника; мастеру, для котораго «хотѣть» сдѣлалось. наконецъ, равносильнымъ «мочь»,—чего, увы, нельзя сказать о былыхъ товарищахъ Римскаго-Корсакова по «новой русской школѣ».

Конечно, не всѣ оперы автора «Снѣгурочки» равноцѣнны, но ни одна изъ нихъ не является копіей другой. Каждая, даже въ періодъ творческой заминки композитора, свидѣтельствуетъ о неустанныхъ художественныхъ исканіяхъ, о новой стадіи эволюціи созидающаго духа, одинаково смѣлаго какъ въ стремленіи «къ новымъ берегамъ», такъ и въ воскрешеніи полузабытыхъ оперныхъ идеаловъ.

И «Золотой пѣтушокъ»—послѣднее звено въ нежданно оборвавшейся золотой цѣпи оперъ Римскаго-Корсакова – говоритъ о томъ же. Эта прекрасная лебединая пѣсня — нѣчто небывало-новое не только для самаго Римскаго-Корсакова, но и для всей русской музыки, да и для всего мірового искусства.

«Золотой пѣтушокъ» титулуется на заглавномъ мѣстѣ «небылицей въ лицахъ». Любопытно сопоставить этотъ заголовокъ съ заголовками большинства другихъ оперъ Римскаго-Корсакова. *Весенняя сказка* «Снѣгурочка», *волшебная опера-балетъ* «Млада», *быль-колядка* «Ночь передъ Рождествомъ», *опера-былина* «Садко», «*Сказка* о царѣ Салтанѣ», *осенняя*

сказочка «Кащей Безсмертный», «*Сказаніе* о градѣ Китежѣ» и наконецъ, *небылица въ лицахъ* «Золотой пѣтушокъ». Уже однихъ этихъ титуловъ достаточно, чтобы видѣть, чѣмъ питались больше всего родники вдохновенія Римскаго-Корсакова: міромъ грезы, легенды, сказки. И именно русской легенды и сказки [1]). Глубоко, какъ никто другой въ наше время, проникъ творецъ «Снѣгурочки» въ тайники народнаго творчества и въ созданія высшей красоты претворилъ простую народную сказку, пѣсню, шутку.

Таковъ и «Золотой пѣтушокъ».

Сюжетъ этой «небылицы въ лицахъ» да и нѣкоторые отдѣльные стихи ея заимствованы изъ пушкинской сказки. Но либреттистъ—В. И. Бѣльскій—прекрасно развилъ всѣ данныя небольшого стихотворенія Пушкина, многое—и весьма существенное — создалъ совершенно заново и вообще расширилъ значеніе пушкинской сказки. Г. Бѣльскій — давнишній сотрудникъ Римскаго-Корсакова. Кромѣ блестящаго «Золотого пѣтушка», онъ написалъ также превосходныя либретто «Царя Салтана» и «Китежа». Среди современныхъ русскихъ поэтовъ нѣтъ, кажется, другого такого прирожденнаго «либреттиста», въ которомъ такъ сочетались-бы любовное знаніе русской старины и народной поэзіи съ мѣткимъ и звучнымъ стихомъ, чутьемъ сцены и музыкальной подготовкой. Не будь его, оперное творчество Римскаго-Корсакова за послѣдніе годы можетъ-быть и не развернулось-бы такъ безпрепятственно широко; и съ этой стороны Бѣльскій, несомнѣнно, займетъ мѣсто въ исторіи русской музыки.

«Художественный образецъ русской лубочной сказки»,—такъ либреттистъ въ своемъ предисловіи къ оперѣ справедливо опредѣляетъ пушкинскій оригиналъ «Пѣтушка». И дальше: «несмотря на восточное происхожденіе многихъ мотивовъ и итальянскія имена (Додонъ—Duodo, Гвидонъ—

---

[1]) Только трижды отрѣшился Римскій-Корсаковъ отъ родной почвы (и вмѣстѣ съ тѣмъ отъ сказочнаго міра), но это отрѣшеніе не принесло ему высшихъ тріумфовъ: «Моцартъ и Сальери», «Сервилія», «Панъ Воевода»—не лучшія созданія композитора.

Cuidone), во всѣхъ бытовыхъ подробностяхъ этихъ сказокъ («Пѣтушка» и «Салтана») глядятъ крутые нравы и неуклюжая обстановка древне-русскаго жизненнаго уклада, привлекательная для русскаго художника благодаря своей аляповатой, но яркой и самобытной пестротѣ. Эти характерныя пушкинскія черты въ сценической передѣлкѣ «Пѣтушка» умѣло сохранены и пріумножены.

Въ оперѣ три акта. Первый—у царя Додона, въ русскомъ текстѣ ближе неопредѣленнаго, но во французскомъ названнаго «maître de steppes meridionales». Додонъ совѣщается съ боярами, двумя царевичами и воеводой Полканомъ, какъ ему «отдохнуть отъ ратныхъ дѣлъ и покой себѣ устроить». Одинъ царевичъ, Гвидонъ, предлагаетъ «убрать рать съ границы и поставить вкругъ столицы». Другой, Афронъ, даетъ такой совѣтъ: «наше доблестное войско распустить пока совсѣмъ, а за мѣсяцъ передъ тѣмъ, какъ напасть на насъ сосѣдямъ, мы навстрѣчу имъ поѣдемъ». Грубый и при всей своей безтолковости не лишенный здраваго смысла, Полканъ представляетъ противъ обоихъ проектовъ вѣскіе доводы, но за «дерзость такову» ему достается и отъ Додона, и отъ царевичей, и отъ бояръ. Все же благодаря ему, негодность обоихъ проектовъ становится очевидной. Остается обратиться къ ворожбѣ. Вопросъ только,—на чемъ вѣрнѣе ворожить: на бобахъ или на гущѣ? Но тутъ спасаетъ царя внезапно явившійся Звѣздочетъ. Онъ подноситъ Додону вѣщаго золотого пѣтушка, который будетъ выкликать съ теремной спицы, когда надо ждать войны («берегись, будь на чеку!») и когда можно быть покойнымъ («царствуй, лежа на боку!»). Додонъ въ восторгѣ и обѣщаетъ звѣздочету: «волю первую твою я исполню, какъ мою». Распустивъ бояръ, онъ забавляется попугаемъ и ложится спать. Внезапно пѣтушокъ поднимаетъ тревогу. Сбѣгается народъ. Додонъ отправляетъ въ походъ сыновей съ войскомъ. Ключница Амелфа снова взбиваетъ постель. Снова сладкій сонъ съ соблазнительными сновидѣніями и снова тревога. Приходится самому царю съ Полканомъ и со стариками идти выручать дѣтей. Народъ ихъ провожаетъ.

Второй актъ—передъ узорчатымъ шатромъ шемаханской царицы. Ночь, скалы, кровавый мѣсяцъ. Додонъ и его рать съ ужасомъ наталкиваются на трупы царевичей. Оплакиваютъ покойниковъ. Но гдѣ же врагъ? Ужъ не въ шатрѣ ли? И при свѣтѣ загорающагося утра Полканъ велитъ палить въ шатеръ изъ пушки. Но изъ шатра показывается шемаханская царица. Красавица поетъ пѣсню восходящему солнцу; слово за словомъ очаровываетъ Додона; заставляетъ его пѣть, плясать и, когда тотъ наконецъ, бьетъ ей челомъ на царствѣ («все твое и самъ я твой»), принимаетъ его предложеніе. Рабыни шемаханской царицы славятъ «молодыхъ», высмѣивая въ то-же время стараго Додона.

Третій актъ—передъ палатами Додона. Близится гроза. Народъ ждетъ царя и новой царицы съ какой-то неопредѣленной тревогой. Торжественный въѣздъ Додона, шемаханской царицы и ихъ свадебнаго поѣзда. Ратники, арапы, рабыни, великаны, «пыжики» (карлики), люди рогатые, съ однимъ глазомъ, съ песьими головами и т. п. Появляется звѣздочетъ и требуетъ отъ Додона обѣщанной расплаты: «Подари же мнѣ дѣвицу, шемаханскую царицу». Царь свирѣпѣетъ и ударомъ жезла приканчиваетъ Звѣздочета. Царица одобряетъ: «Намъ на то и данъ холопъ: не понравился—и хлопъ!». Но когда Додонъ собирается ее поцѣловать, она его отталкиваетъ; налетаетъ гроза, внезапно все темнѣетъ, пѣтушокъ слетаетъ со спицы, клюетъ царя въ темя, и тотъ падаетъ мертвый. Царица и Звѣздочетъ исчезаютъ. Народъ оплакиваетъ царя. Опускается занавѣсъ. Но это еще не конецъ.

Изъ за занавѣса внезапно показывается Звѣздочетъ. Онъ успокаиваетъ зрителей: «Вотъ чѣмъ кончилася сказка; но кровавая развязка волновать васъ не должна; только я лишь да царица [1]) были здѣсь живыя лица; остальныя—бредъ, мечта».

Этотъ оригинальный эпилогъ является стройнымъ противовѣсомъ подобному-же прологу «Пѣтушка». Въ прологѣ, еще до начала дѣйствія,

---

[1]) Т. е. какъ разъ оба фантастическихъ дѣйствующихъ лица «Пѣтушка».

Звѣздочетъ послѣ небольшого оркестроваго вступленія также нежданно появляется изъ-за занавѣса, чтобы ввести слушателей въ сказку. Въ уста ему при этомъ вложены резюмирующія сказку пушкинскія слова: «Сказка— ложь, да въ ней намекъ, добрымъ молодцамъ урокъ».

Слово «намекъ» употреблено здѣсь, разумѣется, въ самомъ общемъ смыслѣ. Именно въ томъ смыслѣ, который прекрасно выраженъ мѣткой формулой знатока народной поэзіи профессора Потебни: «роль поэтическаго образа быть постояннымъ сказуемымъ къ перемѣнному подлежащему». Но оказалось, что эти стихи Пушкина (написанные три четверти вѣка тому назадъ), какъ и весь «Пѣтушокъ» могутъ быть поняты иначе. И изъ-за возможности этого иного пониманія либретто оперы при постановкѣ на сценѣ, пришлось претерпѣть множество всякихъ измѣненій.

Всѣ подчистки въ текстѣ сдѣланы либретистомъ довольно ловко, но, разумѣется, «Пѣтушка» ни украшаютъ.

Косвеннымъ образомъ, эти измѣненія могутъ, пожалуй, нѣсколько отразиться и на впечатлѣніи отъ музыки, дѣлая ее кое-гдѣ не вполнѣ соотвѣтствующей требованіямъ новой сценической перспективы. Но сама по себѣ музыка «Пѣтушка» не потерпѣла никакихъ измѣненій, осталась той-же дѣвственно-свѣжей и прекрасной, какой вышла изъ-подъ пера своего творца.

Эта волшебная, играющая всѣми цвѣтами радуги, музыка полна небывалой и у Римскаго-Корсакова прелести и новизны. Ее можно было-бы назвать вѣнцомъ музыкальнаго импрессіонизма, если бы прихотливѣйшая игра красокъ не сочеталась въ ней съ классической четкостью контуровъ и строгой стройностью архитектоники. Слушая «Золотого пѣтушка», изучая его, кажется (какъ и въ другихъ лучшихъ партитурахъ Римскаго-Корсакова), что приступая къ возведенію музыкальнаго зданія, творческое воображеніе автора уже заранѣе одинаково легко и сознательно охватывало какъ его первичные элементы, такъ и болѣе крупныя построенія, вплоть до грандіозныхъ линій цѣлаго. Словно всякая музыкальная мысль, всякая тема сразу приходила композитору въ голову во всеоружіи всевоз-

можныхъ комбинацій, колоритовъ и стадій развитія, — во всемъ своемъ потенціально-многообразномъ значеніи для цѣлаго произведенія.

Да Римскій-Корсаковъ обыкновенно и не начиналъ «писать» оперу, прежде чѣмъ у него въ головѣ не складывались всѣ ея главнѣйшія темы, музыкальныя характеристики и ситуаціи въ ихъ взаимной связи и противоположеніи. Все это рождалось изъ индувидуальныхъ особенностей каждаго даннаго сюжета, по своему воспринятыхъ и музыкально-претворенныхъ композиторомъ. И только когда эта предварительная основная стадія творчества была пройдена, Римскій-Корсаковъ, исходя изъ нея, принимался сочинять оперу сцена за сценой,—начиная съ черновика и кончая отдѣлкой и оркестровкой [1]). Такой способъ работы предполагаетъ особое мастерство техники, особый размахъ музыкальнаго мышленія. Въ связи съ нимъ находятся свойства, характеризующія оперы Римскаго-Корсакова, независимо отъ степени ихъ музыкальной силы и красоты: каждая его партитура цѣльна сама въ себѣ и отличается отъ другихъ своихъ сестеръ особымъ, именно ей свойственнымъ стилемъ.

Свойства эти въ высшей степени присущи и «Золотому пѣтушку».

---

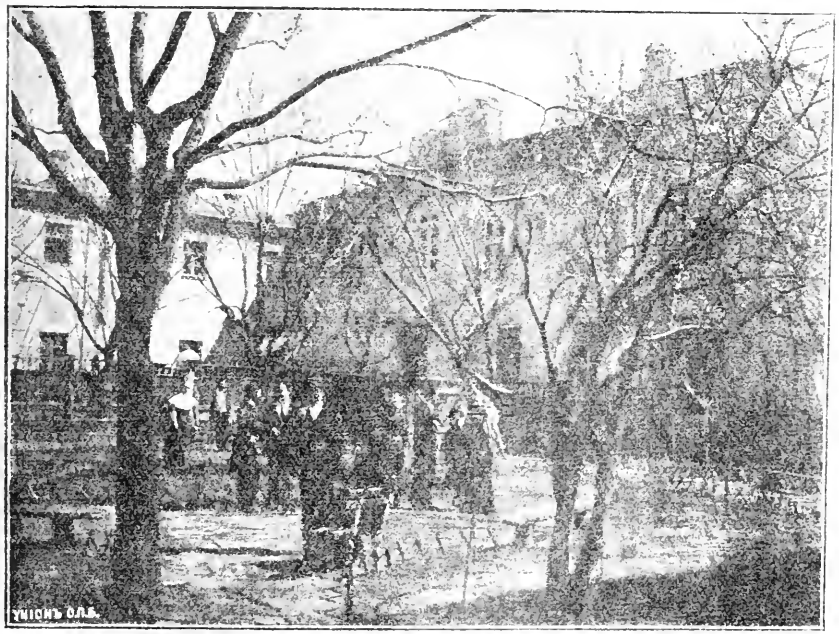
[1]) Вотъ что самъ композиторъ говоритъ въ письмѣ къ В. В. Ястребцеву, о сочиненіи «Золотого пѣтушка»: «Золотого пѣтушка» сочинялъ усердно и сегодня окончилъ черновикъ 2-го дѣйствія, но дневника не велъ и вообще никакихъ мыслей и впечатлѣній не записывалъ... Когда я сочиняю, то иного чего-либо дѣлать не могу, кромѣ вещей обязательныхъ. На дняхъ примусь за писанье партитуры второго дѣйствія. Это наиболѣе пріятная часть творчества. Само сочиненіе черновика какъ-то удручаетъ, безпокоитъ; чувствуешь себя неудовлетвореннымъ и куда-то спѣшишь, что въ концѣ концовъ утомляетъ до нельзя. При отдѣлкѣ и оркестровкѣ, наоборотъ, чувствуешь удовлетвореніе, что сочиненіе принимаетъ законченную форму,— ту форму, которая и есть цѣль самаго сочиненія. А что можетъ быть лучше оркестровой партитуры? Когда-же ее пишешь, то и гармонія, и ритмъ, и мелодическій ходъ третьестепеннаго голоса,—словомъ, все должно быть ясно и закончено. А тутъ вамъ и кларнетъ, и гобой, и тройка тромбоновъ, и скрипка съ альтомъ и т. д.; и о 4-й валторнѣ позаботиться надо. Между тѣмъ, душа спокойна, что нить сочиненія уже соткана и такъ или иначе, но сочиненіе существуетъ. Пока сочиняешь, то многое кажется неудовлетворительнымъ, а когда черновикъ написанъ, то многіе недостатки пріятно исправлять и неотдѣланное отдѣлать; а къ непоправимому привыкаешь и оно перестаетъ раздражать».

Привычной рукой всемогущаго мага очерченъ здѣсь оригинальный волшебный кругъ мелодій, гармоній, звучностей, пріемовъ музыкальной характеристики. И этотъ новый кругъ глубоко отличенъ отъ подобныхъ-же волшебныхъ круговъ, очерченныхъ въ другихъ операхъ Римскаго-Корсакова. Онъ иногда пересѣкается съ ними («Салтанъ», «Садко»), и тѣмъ образуетъ какъ бы общіе отрѣзки, но никогда не совпадаетъ съ ними концентрически. И что удивительнѣй всего, — эта новизна «Золотого пѣтушка» насквозь проникнута, какой-то стихійной непосредственностью, здоровымъ, свѣжимъ вдохновеніемъ. Прямо не вѣрится, что все это написано въ томъ старческомъ возрастѣ, когда большинство талантовъ обыкновенно уже выдыхается. Какъ много молодого могъ бы дать еще этотъ дивный старикъ, если бы смерть не подкосила его раньше времени...

Свѣжая, оригинальная, удивительно цѣльная музыка «Золотого пѣтушка» тѣсно срослась съ поэтическими образами сказки. «Красна пѣсня ладомъ, а сказка складомъ» — говоритъ старинная поговорка. И *ладъ* «Пѣтушка» удивительно отвѣчаетъ его *складу*.

Пышное и стройное музыкальное зданіе «Золотого пѣтушка», главнымъ образомъ, создано безконечно разнообразнымъ развитіемъ опредѣленной группы характерныхъ темъ, — лейтмотивовъ. Но этому лейтмотивизму, по существу вытекающему изъ Вагнера, свойственны многія оригинальныя черты, рѣзко отличающія его отъ лейтмотивизма автора «Нибелунговъ». Онъ далекъ отъ вагнеровской исключительности и педантизма, избѣгаетъ вагнеровскихъ нагроможденій, и—что особенно важно—проводится въ голосахъ съ такой же послѣдовательностью, какъ въ оркестрѣ: послѣдняго у Вагнера нѣтъ или почти нѣтъ. Да и самые лейтмотивы «Золотого пѣтушка» запечатлѣны особой (гдѣ надо «русской») физіономіей.

Разъ показавшись, они обыкновенно стремятся опредѣлиться до отчетливаго рисунка закругленной мелодической фразы или хотя-бы до простого повторенія, и этимъ какъ нельзя болѣе отвѣчаютъ аляповатой четкости



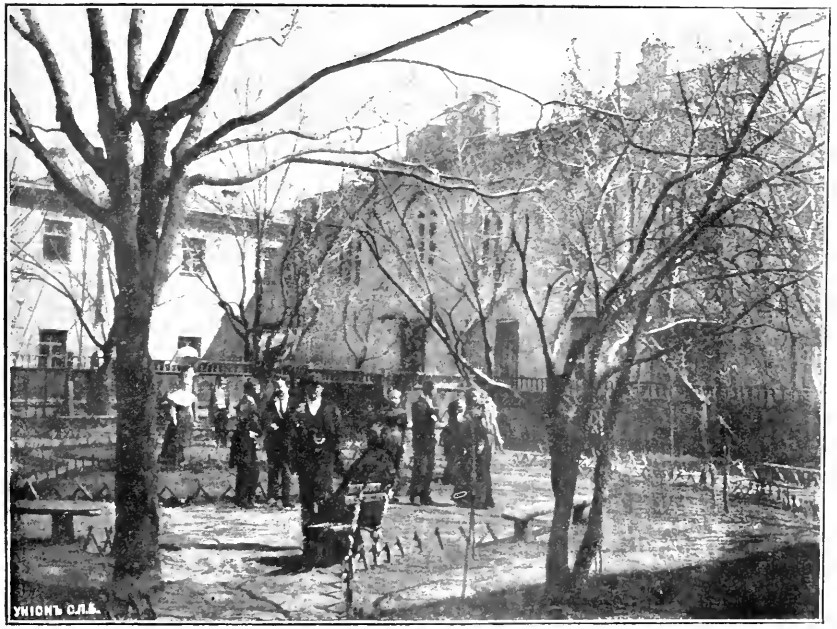
САДЪ ПРИ МОСКОВСКОМЪ ТЕАТРАЛЬНОМЪ УЧИЛИЩѢ И СЛОМАННЫЙ СТАРЫЙ КОРПУСЪ УЧИЛИЩА (ВЪ 1895 Г.).

Привычной рукой всемогущаго мага очерченъ здѣсь оригинальный волшебный кругъ мелодій, гармоній, звучностей, пріемовъ музыкальной характеристики. И этотъ новый кругъ глубоко отличенъ отъ подобныхъ-же волшебныхъ круговъ, очерченныхъ въ другихъ операхъ Римскаго-Корсакова. Онъ иногда пересѣкается съ ними («Салтанъ», «Садко»), и тѣмъ образуетъ какъ бы общіе отрѣзки, но никогда не совпадаетъ съ ними концентрически. И что удивительнѣй всего, — эта новизна «Золотого пѣтушка» насквозь проникнута, какой-то стихійной непосредственностью, здоровымъ, свѣжимъ вдохновеніемъ. Прямо не вѣрится, что все это написано въ томъ старческомъ возрастѣ, когда большинство талантовъ обыкновенно уже выдыхается. Какъ много молодого могъ бы дать еще этотъ дивный старикъ, если бы смерть не подкосила его раньше времени...

Свѣжая, оригинальная, удивительно цѣльная музыка «Золотого пѣтушка» тѣсно срослась съ поэтическими образами сказки. «Красна пѣсня ладомъ, а сказка складомъ» — говоритъ старинная поговорка. И *ладъ* «Пѣтушка» удивительно отвѣчаетъ его *складу*.

Пышное и стройное музыкальное зданіе «Золотого пѣтушка», главнымъ образомъ, создано безконечно разнообразнымъ развитіемъ опредѣленной группы характерныхъ темъ, — лейтмотивовъ. Но этому лейтмотивизму, по существу вытекающему изъ Вагнера, свойственны многія оригинальныя черты, рѣзко отличающія его отъ лейтмотивизма автора «Нибелунговъ». Онъ далекъ отъ вагнеровской исключительности и педантизма, избѣгаетъ вагнеровскихъ нагроможденій, и—что особенно важно—проводится въ голосахъ съ такой же послѣдовательностью, какъ въ оркестрѣ: послѣдняго у Вагнера нѣтъ или почти нѣтъ. Да и самые лейтмотивы «Золотого пѣтушка» запечатлѣны особой (гдѣ надо «русской») физіономіей.

Разъ показавшись, они обыкновенно стремятся опредѣлиться до отчетливаго рисунка закругленной мелодической фразы или хотя бы до простого повторенія, и этимъ какъ нельзя болѣе отвѣчаютъ аляповатой четкости


УНІОНЪ С.Л.Б.

пушкинской сказки и даже ея рѣзко отчеканенному парному стиху, отлично усвоенному г. Бѣльскимъ. Лейтмотивы «Пѣтушка» рельефны, характерны каждый въ своемъ родѣ и легко западаютъ въ память слушателя, какъ звучащіе символы. Часто они связаны съ гармоніями поразительной новизны и силы, получающими порой и самостоятельное значеніе «лейтгармоній». Такова, напримѣръ, связь крика пѣтушка съ увеличеннымъ трезвучіемъ. Есть, наконецъ въ «Пѣтушкѣ» и «лейттембры» (напримѣръ, характеризующая Звѣздочета комбинація арфы, колокольчиковъ, челесты съ присоединеніемъ pizzicato струнныхъ).

Въ темахъ Додона, обоихъ царевичей и Амелфы преобладаетъ діатонизмъ народно-пѣсеннаго склада; въ темахъ Звѣздочета и Шемаханской царицы хроматизмъ. Кое-гдѣ въ мелодическихъ оборотахъ Звѣздочета и царицы улавливается даже родство, указывающее можетъ быть на нѣкоторую внутреннюю связь между этими двумя фантастическими героями «Золотого пѣтушка»,—связь несомнѣнную уже у Пушкина, хотя и скрытую, загадочную [1]). Очень характеренъ лающій хроматизмъ лейтмотива Полкана, который всегда «говоритъ, точно ругается». Другой такой партіи, сплошь ползающей хроматически вверхъ и внизъ, нѣтъ, кажется, ни въ одной оперѣ въ мірѣ. Боярамъ не дано ничего самостоятельнаго, они униженно довольствуются обрывками додоновскихъ темъ и тѣмъ какъ-бы подчеркиваютъ свое холопство.

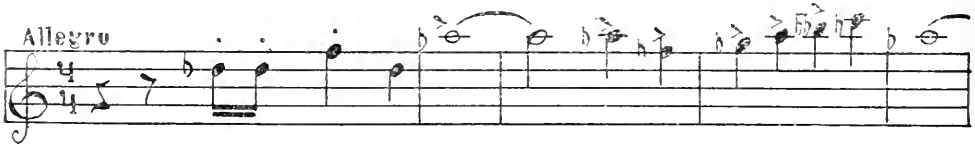
Еще остроумнѣй трактованъ второй лейтмотивъ «Золотого пѣтушка». Онъ—двуликій, имѣется въ двухъ видахъ.

---

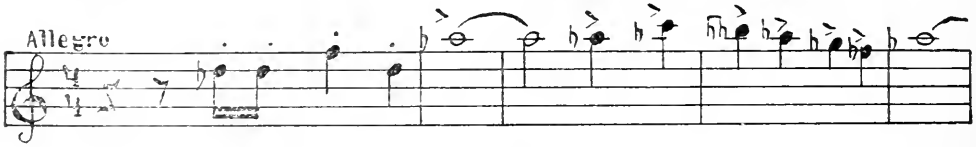
[1]) Объ этой-же связи говоритъ въ предисловіи къ оперѣ и г. Бѣльскій, но... предоставляю судить читателю, какіе выводы можно сдѣлать изъ его «двухъ словъ, передающихъ смыслъ происходящаго на сценѣ»:

«Зрители небылицы явятся свидѣтелями отчаянной попытки, которую предпринялъ нѣсколько тысячелѣтій тому назадъ одинъ живущій и понынѣ волшебникъ, чтобы подчинить своему магическому вліянію могущественную дочь воздуха. Не имѣя силы овладѣть ею непосредственно, онъ задумалъ получить ее изъ рукъ Додона, но понесъ, какъ извѣстно, пораженіе, послѣ котораго ему только и оставалось въ утѣшеніе показывать зрителямъ исторію черной неблагодарности Додона въ своемъ волшебномъ фонарѣ».

№ 1-й — «Царствуй, лежа на боку» (имъ начинается вступленіе къ оперѣ.



№ 2-й — «Берегись, будь на чеку!» (имъ кончается опера).



Первые два текста въ обоихъ примѣрахъ изображаютъ пѣтушиный крикъ «кирикуку!»; это—первый лейтмотивъ пѣтушка, о которомъ рѣчь будетъ послѣ. 3-й, 4-й и 5-й такты даютъ второй лейтмотивъ пѣтушка,—тотъ именно, который насъ сейчасъ и интересуетъ. Оба его вида, какъ видно изъ нотныхъ примѣровъ, образованы совершенно одинаковыми по интервламъ шагами мелодіи; но каждому шагу внизъ перваго номера соотвѣтствуетъ такой-же шагъ вверхъ второго номера. Удивительное сочетаніе сходства и противоположности, — что въ данномъ случаѣ и требовалось! И еще курьезъ: если исполнить № 1 отъ конца къ началу (т. е. такъ, какъ онъ отразился бы въ зеркалѣ), получится № 4; и наоборотъ, если исполнить № 2 отъ конца къ началу, получится № 1. Новое сочетаніе полнаго сходства и противоположности.

Оба вида лейтмотива «Пѣтушка» въ общемъ ходѣ развитія оперы играютъ огромную роль. Первымъ видомъ («на боку») пропитаны, напримѣръ, обѣ очаровательныя по звучности картины сна Додона въ 1-мъ дѣйствіи. При этомъ разница между первымъ сномъ царя и вторымъ (когда онъ уже отчетливо видитъ шемаханскую царицу) мѣтко очерчена посредствомъ введенія обрывковъ темы и хроматическихъ гармоній шемаханской царицы. Второй видъ («на-чеку») пронизываетъ широко развитыя

картины военной тревоги въ первомъ актѣ, народнаго безпокойства—въ третьемъ. Но родство обоихъ видовъ, при соотвѣтственной мастерской инструментовкѣ, позволяетъ композитору и смѣшивать оба вида одновременно, выдвигая по мѣрѣ надобности то одинъ, то другой.

Не менѣе поразительны трансформаціи темы похода. Какимъ лубочно-плясовымъ блескомъ полонъ этотъ мажорный полународный, полусолдатскій напѣвъ, когда народъ провожаетъ Додона въ походъ и встрѣчаетъ послѣ похода! Какъ онъ съеживается до трусливаго минора, когда Додоново войско натыкается на павшихъ царевичей! Какъ жалобно звучитъ въ хорѣ надъ трупомъ царя, при чемъ ему оригинально контрапунктируютъ воющія причитанія народа!

Рядомъ со строго-лейтмотивными построеніями «Пѣтушокъ»—въ зависимости отъ сгущенія лиризма—даетъ и широкія мелодическія образованія. Иныя изъ нихъ совершенно свободны отъ связи съ группой лейтмотивовъ, другія связаны съ ней лишь частично. Образцомъ перваго можетъ служить красивый съ чисто-народнымъ голосоведеніемъ хоръ народа въ третьемъ актѣ «Вѣрные твои холопы»; впрочемъ въ оркестровомъ сопровожденіи и здѣсь проводится фигура, не лишенная связи съ остальнымъ мелодическимъ матеріаломъ оперы. Образцомъ второго является чудесная арія шемаханской царицы, обращенная къ солнцу («Отвѣть мнѣ, зоркое свѣтило»). Арія эта написана въ обычной куплетной формѣ, съ небольшимъ расширеніемъ мелодіи лишь въ послѣднемъ куплетѣ, но со все обогащающимся оркестровымъ аккомпаниментомъ. Новыя, независимыя фразы органически сростаются здѣсь съ хроматически змѣящимися извивами главной темы шемаханской царицы и въ результатѣ даютъ необычайно оригинальную мелодію. При первомъ своемъ появленіи мелодія эта испугала нашихъ пѣвицъ своей необычной и какъ будто едва исполнимой хроматической колоратурой. Оказалось, однако, что все это прекрасно исполнимо. И чудесной мелодіи царицы, безъ сомнѣнія суждено со временемъ сдѣлаться классической, подобно лучшимъ аріямъ Глинки, къ которымъ она примыкаетъ по своей эластической красотѣ и яркости контуровъ.

Шемаханской царицѣ вообще посчастливилось въ «Пѣтушкѣ». Ей посвящены вдохновеннѣйшія страницы партитуры. Фигура ея, у Пушкина лишь слабо намѣченная, получила въ оперѣ широкое разностороннее развитіе. И именно все, что связано съ шемаханской царицей, да отчасти со звѣздочетомъ, больше всего и отличаетъ «Золотого пѣтушка» отъ сходнаго съ нимъ кое въ чемъ «Салтана». Прямолинейный, наивный, прянично-сусальный «Салтанъ» весь какъ на ладони; это—чистый типъ стилизованно-лубочной оперы-сказки. То-же—съ примѣсью однако ѣдкаго комизма—есть и въ «Золотомъ пѣтушкѣ». Но въ немъ есть еще нѣчто иное, гораздо болѣе сильное, глубокое и не смотря на свою недосказанность,—или, можетъ быть, именно благодаря ей, — полное особаго, неотразимаго обаянія.

Обаяніе это воплотилось, главнымъ образомъ, въ образѣ шемаханской царицы, созданномъ композиторомъ по оригинальной канвѣ Бѣльскаго. Образъ этотъ совершенно новъ въ нашей музыкальной литературѣ. Въ немъ и ядъ сарказма, и первобытно-соблазнительная грація сказочнаго Востока, и острая чуть-ли не до реальности трагедія одинокой женской души, ищущей достойнаго покорителя (чудесный речитативъ: «гдѣ сыщу, кто бъ могъ перечить, мнѣ во всемъ противорѣчить»), и какой-то хищный, то выпускающій, то прячущій когти демонизмъ. Все это въ чтеніи какъ будто разрозненно, противорѣчиво, случайно, но чарами музыки спаяно въ нѣчто цѣльное, живое, незыблемое, загадочно-прекрасное. Шемаханской царицѣ удѣлено около дюжины темъ—и какихъ темъ! Мелодіи, почти всегда обвѣянныя прянымъ хроматизмомъ Востока, одна другой краше, безконечно смѣняются въ ея устахъ, и нѣтъ конца этому морю пѣсенъ, играющему тысячами оттѣнковъ страсти, мечты, насмѣшки.

Особенную яркость пріобрѣтаютъ эти пѣсни благодаря контрасту со всѣмъ тѣмъ, что поетъ Додонъ. А поетъ онъ немало, начиная съ замѣчательной по музыкѣ картины ночныхъ страховъ (цѣлотонная гамма, «жуткія» гармоніи и звучности, крики хищныхъ птицъ, хроматическія причитанія надъ трупами царевичей) и кончая долгой сценой подпаденія

подъ башмакъ Шемаханской царицы. Въ этой сценѣ великолѣпно между прочимъ музыкально-комическое дѣйствіе отвѣта Додона на захватывающе-страстный вопросъ царицы: «Что ты пѣлъ, когда любилъ»? Громко и грубо, на тупыхъ гармоніяхъ (секундъ-аккордъ) и тупыхъ оркестровыхъ звучностяхъ (октавные скачки staccato въ басовомъ голосѣ,—контрфаготѣ) Додонъ отвѣчаетъ чѣмъ-то въ родѣ частушки: «Буду вѣкъ тебя любить, постараюсь не забыть» на общеизвѣстный тривіальный мотивъ («Чижикъ, чижикъ, гдѣ ты былъ?»). Это—почти карикатура, но карикатура неотразимая.

Какимъ контрастомъ этимъ пошлостямъ «каменной глыбы»—Додона—звучитъ потомъ «наборъ чуткихъ струнъ» царицы,—ея уносящій за тридевять земель разсказъ о волшебной родинѣ, ея соблазнительныя мелодіи, лукавые плясовые напѣвы! Конечно чуткая красавица могла-бы раскусить и плѣнить немудренаго Додона гораздо скорѣе,—но... тогда она не подарила-бы насъ столькими чудными пѣснями.

Эти пѣсни, вмѣстѣ съ остальной превосходной музыкой и живой оригинальностью сценическаго замысла дѣлаютъ второй («шемаханскій») актъ центромъ всей оперы. Своеобразнымъ-же центромъ является онъ и съ архитектонической стороны: по бокамъ его—два «додоновскихъ» акта, а еще дальше, по краямъ—прологъ и эпилогъ звѣздочета. И эта чисто архитектурная симметрія, связанная съ тремя главными фигурами оперы, конечно, не случайность. Она является только наиболѣе грандіознымъ воплощеніемъ того начала стройности, соразмѣрности, согласованности, которымъ проникнута вся музыка «Пѣтушка», отъ крупныхъ до мельчайшихъ построеній.

Моцартовски-стройная и благозвучная, музыка эта является въ то-же время послѣднимъ словомъ гармонической и оркестровой изощренности. Какія новыя возможности открываются здѣсь для художественнаго использованія уменьшеннаго септаккорда [1]), малаго трехзвучія съ большой септи-

---

[1]) Особенно интересно примѣненіе его при гармонизаціи хроматической главной темы царицы. Эта замѣчательная тема одинаково характерна въ своихъ обоихъ видахъ: коренномъ (движеніе сверху внизъ) и обратномъ (движеніе снизу вверхъ),—и въ этомъ отношеніи напоминаетъ лейтмотивъ Пѣтушка съ его двумя видами.

мой, увеличенныхъ аккордовъ [1]) и др. Диссонансъ увеличеннаго трезвучія Римскій-Корсаковъ готовъ, повидимому, трактовать, какъ консонансъ. Имъ даже кончается опера (кажется, первый подобный примѣръ у Корсакова); и надо сознаться, впечатлѣніе настоящаго конца все таки получается...

Такъ-же смѣло и безъ промаха бьетъ въ цѣль и оркестръ «Золотого пѣтушка»,—свѣжій, пышный, безконечно-богатый и въ тоже время прозрачный, остроумный, монографически-тонкій. Онъ смѣется и вздыхаетъ съ царицей, клекочетъ съ орлами, кричитъ и свищетъ съ попугаемъ, нѣжитъ, бушуетъ, искрится звѣздами, дышетъ холодомъ и мракомъ... Да, правъ былъ Римскій-Корсаковъ, когда говорилъ: «что можетъ быть лучше оркестровой партитуры». Конечно, *такой* партитуры...

Для исполненія «Золотой пѣтушокъ» представляетъ много своеобразныхъ трудностей. Партія шемаханской царицы—одна изъ труднѣйшихъ въ міровой оперной литературѣ по суммѣ требованій, предъявляемыхъ и къ голосу пѣвицы (хроматическая колоратура, высокія ноты, неутомимость), и къ ея музыкальности (интонація, экспрессія), и къ сценическому дарованію (своеобразная сложность типа, пляска). Всестороннее идеальное воплощеніе этого образа, которому несомнѣнно предстоитъ сдѣлаться пробнымъ камнемъ для цѣлыхъ поколѣній пѣвицъ,—дѣло будущаго. Но и обѣ первыя исполнительницы шемаханской царицы, г-жа Добровольская (театръ Солодовникова) и г-жа Нежданова (Большой театръ) съумѣли—каждая по своему—дать въ ней, много красиваго и интереснаго. Г-жа Нежданова выдвинула на первый планъ вокальную сторону партіи. Изящно и отчетливо звучитъ у артистки колоратура, красиво сверкаютъ верхнія ноты (даже mi третьей октавы!), мягко льется кантилена. Г-жа Добровольская выразила

---

[1]) Поразительно смѣла и красива, между прочимъ, не разъ повторяющаяся гармонизація («лейтгармонія») пѣтушинаго крика «кирикуку». Самъ по себѣ этотъ крикъ представляетъ простую фанфару изъ трехъ тоновъ мажорнаго трезвучія (см. первые два такта обоихъ вышеприведенныхъ нотныхъ примѣровъ). Но эта простая фанфара повторяется трижды подрядъ, каждый разъ на тонахъ *новаго* мажорнаго трезвучія, причемъ всѣ три фанфары звучатъ однако на фонѣ *одного и того-же увеличеннаго* трезвучія.

загадочность существа шемаханской царицы, ея внезапные порывы и даже, пожалуй, демонизмъ (послѣднее лишь отчасти отчасти).

Очень трудна также высокая партія Звѣздочета, написанная собственно для рѣдко встрѣчающагося голоса тенора-альтино. Какое значеніе придавалъ ей самъ Римскій-Корсаковъ, видно между прочимъ изъ его словъ, сказанныхъ какъ-то въ шутку: «Собственно, Звѣздочета слѣдовало бы загримировать мною». Этимъ онъ, очевидно, сопоставлялъ чародѣя-звѣздочета съ чародѣемъ-художникомъ, творческой волѣ котораго подвластны созданные его фантазіей образы. Намекъ на такое сопоставленіе есть, какъ мы видѣли, и въ предисловіи къ оперѣ. Въ большомъ театрѣ Звѣздочета поетъ г. Боначичъ, въ Солодовниковскомъ—г. Пикокъ. Оба артиста съумѣли придать чеканную отдѣлку своей оригинальной вокальной партіи, но сценическіе образы дали совершенно не сходные. Звѣздочетъ г. Боначича—деревенскій знахарь; фигура больше безобидно-смѣшная, чѣмъ значительная, но въ своемъ родѣ замѣчательно характерная и любопытная. Звѣздочетъ Пикока и смѣшонъ, и—временами—страшенъ. Придаетъ ему значительность и фонъ, на которомъ въ Солодовниковскомъ театрѣ исполняются прологъ и эпилогъ оперы. Фонъ этотъ темно-синее небо, усѣянное звѣздами, отвѣчаетъ и музыкѣ, въ которой во все время пролога и эпилога чудесно загораются и гаснутъ звѣзды.

Партія Додона въ вокальномъ отношеніи не представляетъ такихъ чрезвычайныхъ трудностей, какъ двѣ предъидущія. Но *создать* Додона—задача также не изъ легкихъ. Черты общечеловѣческія смѣшались въ этомъ вѣковомъ символѣ съ исконными русскими въ одинъ глубокій, коренной типъ. Додонъ топоренъ; въ одно и тоже время и добродушенъ, и грозенъ, даже варварски-грозенъ. Эта «грозность» неоднократно отмѣчена въ «Пѣтушкѣ», гдѣ для нея имѣется даже спеціальная тема (она звучитъ, между прочимъ, въ прощальномъ хорѣ народа при словахъ «правда, какъ былъ царь въ сердцахъ—словно громы въ небесахъ» etc.). Г. Осиповъ, исполняющій Додона въ Большомъ театрѣ, хорошо поэтъ эту партію, ни одно слово не пропадаетъ у артиста. Въ своемъ сценическомъ

воплощеніи онъ выдвигаетъ на первый планъ добродушіе Додона и такимъ образомъ, почти отожествляетъ его съ безобиднымъ Салтаномъ. Г. Сперанскій (Солодовниковскій театръ) даетъ образъ можетъ быть менѣе цѣльный, но его Додонъ—сложнѣе, шире по замыслу.

Не стану говорить о передачѣ остальныхъ, менѣе видныхъ партій; нѣкоторыя изъ нихъ (какъ въ частномъ, такъ и въ Большомъ театрѣ) нашли себѣ очень хорошихъ исполнителей.

Скажу только нѣсколько словъ о декораціяхъ и костюмахъ «Пѣтушка». Что Большой театръ могъ поставить оперу несравненно пышнѣе частнаго—само собой разумѣется. Достаточно сравнить эскизы г. Билибина и написанныя по нимъ декораціи Солодовниковскаго театра съ эскизами г. Коровина и ихъ декоративнымъ воплощеніемъ въ Большомъ театрѣ, чтобы видѣть, насколько совершеннѣе выполнены въ послѣднемъ замыслы художника. И этого, конечно, не надо забывать, сопоставляя обѣ постановки, совершенно различныя по стилю.

Тамъ, у Билибина, нарочито-схематическая плоскость рисунка и красокъ; графическая идеализація лубочныхъ примитивовъ, здѣсь у Коровина «сѣверные гобелены», фантастическій реализмъ, оргія импрессіонизма. Каждый изъ этихъ двухъ сказочныхъ стилей по своему оригиналенъ и цѣленъ. Но, думается, стиль Билибина больше присталъ книгѣ, чѣмъ сценѣ, гдѣ получается несоотвѣтствіе между условной перспективой лубка и движущимися на фонѣ ея реальными фигурами; да и по духу она вытекаетъ не столько изъ музыки Римскаго-Корсакова, сколько изъ стиховъ Бѣльскаго, или вѣрнѣе Пушкина. Наоборотъ, стиль Коровина гораздо тѣснѣе связанъ съ импрессіонистскимъ характеромъ Корсаковской партитуры; говоря музыкальнымъ языкомъ, онъ «стройнѣе», «благозвучнѣе», не говоря уже о несравненномъ превосходствѣ его реальнаго воплощенія въ Большомъ театрѣ.

Въ обоихъ театрахъ «Золотой пѣтушокъ» имѣетъ огромный успѣхъ. За первую половину сезона (до 1910 г.) опера шла 22 раза въ одномъ только Солодовниковскомъ театрѣ, для котораго «Золотой пѣтушокъ» превратился, такимъ образомъ, въ курицу, несущую золотыя яйца.

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 14 Novembre.

Abonnement suspendu.

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

LES VAINQUEURS,

pièce nouvelle en quatre actes de M-r **Emile Fabre,** représentée pour la premiere fois, à Paris, au théâtre Antoine, le 25 Novembre 1908.

Personnages:

Daygrand	M-r E. Duquesne.
Claude Jessellot	„ Valbel.
René Dreyer, docteur	„ George Mauloy.
Julien	„ Paul Escoffier.
Vernod	„ Delorme.
Comte Firmiani	„ Mangin.
Leprieur	„ Violette.
Revel	„ Jean Frédal.
Tilloye	„ Raoul Terrier.
Un secrétaire	„ Paul Robert.
André, valet de chambre	„ Paul Lanjallay.
Journalistes	„ Léon. „ Gervais. „ Bruno.
Madame Daygrand	M-e Dux.
Pauline Dreyer	„ Marthe Lauzières
Madame Vernod	„ Alice Fière.
Isabelle	„ Fontanges.
Odette	„ Fabienne Fabrèges.
Madame Hallouin	„ Bade.
Marie, femme de chambre	„ Médal.

la 3-ème représentation de

VENEZ, JE M'ENNUIE,

comedie en un acte de M-r **Charles Monselet.**

Personnages:

Le Duc	M-r Demanne
La Marquise	M-e Juanita de Frézia.
Lisette	„ Fontanges.

Ordre du spectable: 1) Venez, je m'ennuie, 2) Les Vainqueurs.

On commencera à 8 heures

et on finira vers 11 heures ¾.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

Какъ и всѣ счастливо уравновѣшенныя геніальныя сочиненія, «Пѣтушокъ», очевидно, обладаетъ одинаковой способностью восхищать дилетантовъ и знатоковъ, большую публику и музыкантовъ.

И не нужно большой смѣлости, чтобы рѣшиться предсказать этой лебединой пѣснѣ великаго художника, славное будущее классической русской оперы.

К. Кузьминскій. Художникъ-иллюстраторъ П. М. Боклевскій, его жизнь и творчество. Съ автопортретами художника и со многими неизданными иллюстраціями. М. 1910.

Кто не знаетъ прекраснѣйшихъ иллюстрацій Боклевскаго къ Гоголю! Но, увы, мы забыли этого художника-иллюстратора! Мы забыли, что онъ иллюстрировалъ Островскаго, Мельникова-Печерскаго, писалъ карикатуры на войну 1855 г. Даже болѣе, мы не знаемъ дѣйствительнаго Боклевскаго! Оказывается, что онъ иллюстрировалъ не только названныхъ писателей, но и Тургенева, и Достоевскаго, а также и Лермонтова, Пушкина и Л. Толстого, хотя число иллюстрацій къ произведеніямъ трехъ послѣднихъ писателей незначительно. И всѣ эти рисунки лежатъ въ забвеньи, никому невѣдомые, и ждутъ своего издателя!

Прекраснымъ напоминаніемъ о Боклевскомъ послужила бывшая на святкахъ въ Москвѣ въ историческомъ музеѣ выставка оригинальныхъ рисунковъ и литографій Боклевскаго, организованная К. С. Кузьминскимъ. А теперь послѣднимъ выпущена обстоятельная біографія Боклевскаго, въ которой подробно выяснено все то широкое общественное значеніе, какое имѣлъ нашъ художникъ-иллюстраторъ, какъ «толковникъ художественныхъ красотъ» произведеній иллюстрируемыхъ имъ писателей. Выяснено здѣсь также и то, подъ какими вліяніями создавались эти рисунки, и охарактеризована и высоко симпатичная личность самого художника, такъ что читатель получаетъ довольно полное о немъ представленіе, какъ о человѣкѣ и художникѣ.

Слѣдуетъ принять во вниманіе то, что «рисунки Боклевскаго производили сильное впечатлѣніе даже на строгихъ критиковъ и знатоковъ живописи того времени. Они, напр., плѣнили И. С. Тургенева до такой степени, что онъ добровольно вызвался хлопотать у петербургскихъ издателей объ ихъ изданіи». Говорить объ ихъ достоинствахъ поэтоту нечего. Упомяну лишь между прочимъ «Бюрократическій катехизисъ», предста-

вляющій пять сценъ изъ «Ревизора», которыя изображали слабыя стороны «бюрократовъ» того времени и носили такія заглавія: I Философія бюрократовъ, II. Религія бюрократовъ, III. Политика бюрократовъ, IV. Поэзія бюрократовъ и V. Общественныя отношенія бюрократовъ, при чемъ подъ иллюстраціями давались соотвѣтствующія цитаты изъ «Ревизора». Этотъ «Катехизисъ», составляющій теперь библіографическую рѣдкость, производитъ прямо неотразимое впечатлѣніе.

Само собой разумѣется, что рисунки Боклевскаго имѣли и имѣютъ важное значеніе для дѣятелей сцены. Извѣстно, что не только въ провинціи ставили «Ревизора» по его рисункамъ, но и московскій Малый театръ тоже прибѣгалъ къ нимъ какъ въ то время, такъ и много лѣтъ спустя. Въ настоящее время для театра особенно большое значеніе имѣютъ рисунки Боклевскаго къ комедіямъ Островскаго, такъ какъ тогдашній купеческій бытъ теперь почти совершенно измѣнился. Но эти рисунки представляютъ большой интересъ и для исторіи театра, потому что на нихъ изображенъ въ нѣсколькихъ роляхъ знаменитый Провъ Садовскій, который былъ въ дружественныхъ отношеніяхъ съ нашимъ художникомъ, входя вмѣстѣ съ нимъ въ составъ молодой редакціи «Москвитянина». «Иллюстраціи къ комедіямъ Островскаго» даютъ намъ, говорить біографъ Боклевскаго, вѣрное представленіе о томъ, какъ ставились эти комедіи въ первые годы ихъ появленія на сценѣ. Съ другой стороны, появившись раньше постановки ихъ (почти всѣ рисунки изданы въ періодъ 1859—1860 гг., а нарисованы были еще раньше), нѣкоторые изъ нихъ свидѣтельствуютъ о томъ, какое вліяніе имѣли члены молодой редакціи «Москвитянина» на толкованіе и на игру той или иной роли».

Говоря о Боклевскомъ, нужно имѣть въ виду слѣдующее. Ни одно изъ изданій его рисунковъ, даже лучшее, выпущенное фирмой Готье подъ ред. Л. П. Бѣльскаго въ 1895 г., не передаетъ всей прелести и тщательной ихъ отдѣлки, вообще не передаетъ впечатлѣнія, производимаго оригиналами. Если принять во вниманіе еще и то, что многіе изъ его рисунковъ совсѣмъ не были изданы, то ясна станетъ настоятельная необходимость

изданія этихъ рисунковъ во всей ихъ совокупности и со всевозможной тщательностью, какая доступна современному типографскому искусству, чтобы воздать должное такъ несправедливо забытому замѣчательнѣйшему художнику-иллюстратору.

Н. Кашинъ.

В. Базаровъ. На два фронта. Изд. «Прометей». Спб. 1910 г. Стр. 211. Ц. 2 р.

В. Базаровъ—одинъ изъ видныхъ представителей русскаго марксизма—не разъ уже касался, по тѣмъ или инымъ поводамъ, новѣйшихъ теченій современнаго искусства. Въ сборникѣ его статей, заглавіе котораго приведено выше, помѣщена статья «Мистерія или бытъ», посвященная вопросамъ театра. Автора заинтересовалъ тотъ условный театръ, который такъ ярко демонстрировалъ намъ Мейерхольдъ и пропагандируютъ такіе его теоретики, какъ Соллогубъ, Вяч. Ивановъ, Александръ Блокъ и другіе. В. Базаровъ говоритъ о нихъ весьма обстоятельно. Особенно много и долго останавливается онъ на Блокѣ и Соллогубѣ и высказываетъ при этомъ не малое количество истинъ, противъ которыхъ едва-ли кто будетъ спорить, даже изъ тѣхъ, кого онъ оспариваетъ. Дѣло въ томъ, что практически-реальный марксистъ г. Базаровъ посмотрѣлъ на всѣ эти теоріи не съ точки зрѣнія факта ихъ существованія, а сейчасъ-же поставилъ себѣ вопросъ «зачѣмъ». Человѣкъ видитъ болотные огни и единственно, что онъ долженъ былъ бы заключить, это то, что передъ нимъ трясина. Вопросъ о томъ, могутъ ли эти огни высушить болото или его освѣжить, вообщя нужны-ли они и какая отъ нихъ польза, вопросы совершенно другого порядка. В. Базаровъ, напримѣръ, всей тяжестью ученаго аппарата обрушивается на Ѳ. Соллогуба за его теорію соллипсизма, «Всякое помышленіе во Мнѣ, цитируетъ онъ Соллогуба, и всякое явленіе

отъ Меня и ко Мнѣ—ибо все и во всемъ Я, и только Я и такъ далѣе»... Приводитъ г. Базаровъ рядъ такихъ цитатъ и впадаетъ въ гнѣвъ: «все кажется, говоритъ онъ, что передъ тобой листки гимназиста, который впервые услыхалъ фразу «Міръ есть Мое представленіе» и моментально прозрѣлъ». Несмотря на то, что соллипсизмъ Соллогуба является въ глазахъ критика наивно гимназическимъ, онъ все-же съ нимъ споритъ и старается доказать его практическую несостоятельность. «При первой же попыткѣ пустить его въ ходъ на практикѣ, споритъ г. Базаровъ, чары улетучиваются и міръ принимаетъ свой прежній объективный видъ. «Зло» ничуть не испугалось того, что его назвали «Моимъ» представленіемъ и продолжаетъ по прежнему угнетать Меня, какъ враждебная мнѣ сила». Конечно. Можно думать, что г. Базаровъ или кто либо иной въ этомъ сомнѣвался! Въ сущности, это все равно, что передавать своими словами въ прозѣ чисто лирическое стихотвореніе, или тѣмъ болѣе его оспаривать. Ѳедоръ Соллогубъ предлагаетъ всѣмъ зрителямъ оставлять мѣщанскія одежды у порога театра и принимать участіе въ театральномъ дѣйствѣ, а г. Базаровъ споритъ: «современный чиновникъ министерства народнаго просвѣщенія, даже и скинувъ вицмундиръ у «порога», не обрящетъ за этимъ порогомъ того религіознаго паѳоса, которымъ горѣли наивные дикари, уносясь въ изступленной хоровой пляскѣ вокругъ жертвеннаго котла».

Еще бы! Впрочемъ, кое какія заслуги за условнымъ театромъ г. Базаровъ все-же признаетъ. «Нѣкоторые (какіе?) попутно выработанные пріемы, по его мнѣнію, навѣрно войдутъ въ сокровищницу искусства». Но большая часть условностей сдается имъ въ музей. Совершенно непонятно, почему г. Базаровъ, при такомъ отношеніи къ условному театру, именно на него возлагаетъ надежды, что онъ «нащупаетъ путь для дѣйствительно художественнаго сочетанія словеснаго діалога и музыки», что именно этотъ театръ выяснитъ эмоціи души, по сколько они выражаются голосомъ и жестами? Почему это долженъ сдѣлать именно условный театръ, сводящій все къ примитивамъ и стремящійся къ задачамъ совершенно противоположнымъ? Достаточно было бы вспомнить г. Базарову хотя бы проектъ

Соллогуба, мечтающаго, о полномъ упраздненіи актера для того, чтобы понять, что условный театръ менѣе всякаго другого возьмется за осуществленіе его надеждъ и предложеній.

Вл. Боцяновскій.

«*Гоголевскіе тексты*». Изданы Г. П. Георгіевскимъ. Изданіе Отдѣленія Русскаго языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ. СПБ. 1910.

Много было толковъ о профессорствѣ Гоголя, говорили, что онъ былъ плохой профессоръ, утверждали и противное, хотя и не имѣя еще неоспоримыхъ доказательствъ. Въ настоящее время такія доказательства найдены. Въ изданіи Отд. рус. яз. и словес. Императорской Академіи Наукъ вышли въ свѣтъ «Гоголевскіе тексты», извлеченные Г. П. Георгіевскимъ изъ собственноручныхъ рукописей Гоголя. Среди этихъ текстовъ обращаютъ на себя вниманіе какъ по количеству, такъ и по внутреннимъ достоинствамъ матеріалы по исторіи и географіи Россіи. Правда, эти матеріалы были извѣстны редактору VI и VII томовъ десятаго изданія сочиненій Гоголя, но оказывается, что имъ «по средней исторіи не напечатанъ не одинъ отрывокъ». «на шесть же напечатанныхъ листовъ съ матеріалами по русской исторіи приходится шестьдесятъ одинъ листъ не напечатанныхъ». Эти матеріалы свидѣтельствуютъ о томъ, сколько труда положилъ Гоголь на ихъ собираніе и сколько времени потратилъ на ихъ литературную обработку. По справедливымъ словамъ издателя, «о Гоголѣ мало сказать, что онъ былъ труженикомъ: не было такого времени, когда бы онъ не работалъ». Среди рукописей, кромѣ самыхъ матеріаловъ, найдена обертка: «Матеріалъ лекцій», и все это ясно говоритъ за то, что Гоголь много трудился надъ лекціями, а потому всякіе упреки по его адресу съ этой стороны должны быть прекращены. Неуспѣхъ его лекцій объясняется, очевидно, какими-нибудь другими причинами, распространяться о которыхъ здѣсь не мѣсто, а никакъ не тѣмъ, что онъ мало работалъ надъ лекціями.

Интересны и другіе изданные теперь «Гоголевскіе тексты». Напр., въ рукописи «Сорочинской ярмарки», исчерпанной Н. С. Тихонравовымъ въ самой незначительной степени, встрѣчается масса авторскихъ поправокъ, множество зачеркнутыхъ словъ и строкъ, надписанныхъ и вписанныхъ, однажды возстановленныхъ и снова зачеркнутыхъ, или исправленныхъ отдѣльныхъ словъ и цѣлыхъ предложеній. Рукописный текстъ этой повѣсти настолько далекъ отъ печатнаго, что между этими двумя текстами можно предположить существованіе третьяго. То же самое приходится сказать и объ отношеніяхъ рукописнаго текста «Майской ночи» къ печатному ея тексту. Вѣроятно, и тутъ былъ промежуточный текстъ.

Очень неисправно издана въ 10-мъ изданіи сочиненій Гоголя 2-ая редакція «Ревизора». «Сопоставленіе напечатанныхъ текстовъ второй редакціи «Ревизора» съ подлинною ея рукописью обнаруживаетъ, по словамъ Г. П. Георгіевскаго, многочисленные недочеты въ текстахъ шестого тома (10-го изд.), выражающіеся какъ въ неправильной передачѣ рукописнаго текста, такъ и въ пропускахъ нѣкоторыхъ частей его».

Такимъ образомъ «Гоголевскіе тексты» убѣдительно доказываютъ, что у насъ нѣтъ безупречнаго въ научномъ отношеніи изданія сочиненій великаго русскаго юмориста.

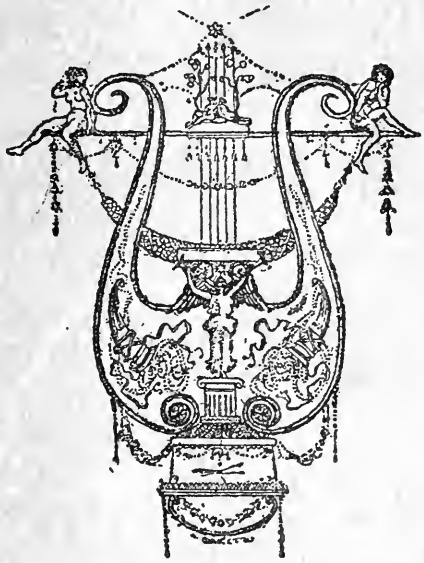
Н. Кашинъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ II

СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

ТРИ ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВА КЪ Д. В. ГРИГОРОВИЧУ

(Изъ архива П. И. Вейнберга).

I.

14 Декабря 1888 г.

Дорогой Дмитрій Васильевичъ, пишу вамъ на Суворинской бумагѣ. Моя сестра, вернувшись изъ Петербурга, сказала мнѣ:—«На Суворинымъ непріятно подѣйствовало, что ты передъ отъѣздомъ не побывалъ у Григоровича. Ты этимъ огорчилъ его». Увѣряю Васъ, милый мой, что у меня и въ мысляхъ не было сдѣлать Вамъ что нибудь непріятное, а тѣмъ болѣе оскорблять Васъ своимъ невниманіемъ. Правда, въ моихъ жилахъ течетъ лѣнивая хохлацкая кровь, я тяжелъ на подъемъ и не люблю выходить изъ дому, но моя любовь къ Вамъ пересилила бы всякую лѣнь. Видѣть Васъ и говорить съ Вами для меня такое удовольствіе, какое мнѣ приходится испытывать не часто. Говорю я *искренно*. Не былъ же я у Васъ, благодаря одному обстоятельству, которое я теперь считаю просто недоразумѣніемъ. Прошу Васъ припомнить тотъ вечеръ, когда Вы, Алексѣй Сергѣевичъ[1] и я шли изъ музея въ магазинъ Цинзерлинга. Мы разговаривали. Я между прочимъ сказалъ:

— Я къ Вамъ на дняхъ приду.

— Дома вы его не застанете, сказалъ Суворинъ.

Вы промолчали. Ваше молчаніе я понялъ не такъ, какъ нужно— отсюда и мое невѣжество. Во всякомъ случаѣ я прошу извинить меня. Все таки я виноватъ. Если Вы напишите мнѣ, что не сердитесь на меня, то я буду очень радъ и за это, когда пріѣду въ Петербургъ, обѣщаю Вамъ сопровождать Васъ по улицамъ въ качествѣ важнаго доктора, сколько Вамъ угодно.

Поздравляю Васъ съ предстоящимъ Новымъ годомъ и Рождествомъ. Праздникъ. Жаль только, что на Руси народъ бѣденъ и не оценитъ, а то бы этотъ праздникъ

[1]) Суворинъ.

В. А. МИЧУРИНА ВЪ РОЛИ ЛОНЫ ЛАДИНЗЕРЪ.
«ЗВѢЗДА» ПЬЕСА ГЕРМАНА БАРА.

ТРИ ПИСЬМА А. П. ЧЕХОВА КЪ Д. В. ГРИГОРОВИЧУ.

(Изъ архива П. И. Вейнберга).

I.

14 Декабря 1888 г.

Дорогой Дмитрій Васильевичъ, пишу вамъ на Суворинской бумагѣ. Моя сестра, вернувшись изъ Петербурга, сказала мнѣ:—«На Сувориныхъ непріятно подѣйствовало, что ты передъ отъѣздомъ не побывалъ у Григоровича. Ты этимъ огорчилъ его». Увѣряю Васъ, милый мой, что у меня и въ мысляхъ не было сдѣлать Вамъ что нибудь непріятное, а тѣмъ болѣе оскорблять Васъ своимъ невниманіемъ. Правда, въ моихъ жилахъ течетъ лѣнивая хохлацкая кровь, я тяжелъ на подъемъ и не люблю выходить изъ дому, но моя любовь къ Вамъ пересилила бы всякую лѣнь. Видѣть Васъ и говорить съ Вами для меня такое удовольствіе, какое мнѣ приходится испытывать не часто. Говорю я *искренно*. Не былъ же я у Васъ, благодаря одному обстоятельству, которое я теперь считаю просто недоразумѣніемъ. Прошу Васъ припомнить тотъ вечеръ, когда Вы, Алексѣй Сергѣевичъ [1]) и я шли изъ музея въ магазинъ Цинзерлинга. Мы разговаривали. Я между прочимъ сказалъ:

— Я къ Вамъ на дняхъ приду.

— Дома вы его не застанете, сказалъ Суворинъ.

Вы промолчали. Ваше молчаніе я понялъ не такъ, какъ нужно— отсюда и мое невѣжество. Во всякомъ случаѣ я прошу извинить меня. Все таки я виноватъ. Если Вы напишите мнѣ, что не сердитесь на меня, то я буду очень радъ и за это, когда пріѣду въ Петербургъ, обѣщаю Вамъ сопровождать Васъ по улицамъ въ качествѣ важатаго доктора, сколько Вамъ угодно.

Поздравляю Васъ съ Рождествомъ. Поэтическій праздникъ. Жаль только, что на Руси народъ бѣденъ и голоденъ, а то бы этотъ праздникъ

[1]) Суворинъ.

съ его снѣгомъ, бѣлыми деревьями и морозомъ былъ бы на Руси самымъ красивымъ временемъ года. Это время, когда кажется, что самъ Богъ ѣздитъ на саняхъ.

Въ Москвѣ Татьяна Рѣпина [1]) идетъ 16-го января. Рѣпину играетъ Ермолова, Адашева—Ленскій.

Пріѣзжайте-ка вмѣстѣ съ Суворинымъ! Я готовъ держать пари, что московскіе актеры сыграютъ гораздо лучше Вашихъ петербургскихъ. У Вашихъ хватило таланта только на одно первое дѣйствіе, а въ трехъ послѣднихъ ансамбль былъ тамбовскій—сильно пахло провинціей. А наши насчетъ ансамбля молодцы.

Такъ напишите же мнѣ, что Вы не сердитесь. Честное слово я былъ далекъ отъ мысли огорчить Васъ. Пришлите фотографію съ подобающею надписью.

Дай Богъ Вамъ здоровья и всего хорошаго. Позвольте мнѣ обнять Васъ, крѣпко пожать Вамъ руку и пребыть сердечно преданнымъ и уважающимъ.

А. Чеховъ.

II.

9 октября. Кудринская Садовая, д. Карнѣева 1888 г.

Мнѣ весело, дорогой Дмитрій Васильевичъ, что Вы наконецъ выздоровѣли и вернулись въ Россію. Тѣ, кто Васъ видѣлъ, писали мнѣ, что Вы уже совершенно здоровы, попрежнему бодры и читали даже свою новую повѣсть, что у Васъ теперь большая борода.

Если грудная боль прошла, то ужъ вѣроятно и не вернется, но бронхитъ едва-ли оставилъ Васъ въ покоѣ; если онъ утихъ лѣтомъ, то зимою можетъ вновь обостриться отъ малѣйшей неосторожности. Самъ по себѣ бронхитъ не опасенъ, но онъ мѣшаетъ спать, утомляетъ и раздражаетъ. Вы поменьше курите, не пейте квасу и пива, не бывайте въ курильныхъ, въ сырую погоду одѣвайтесь потеплѣй, не читайте вслухъ и не ходите

[1]) Пьеса А. С. Суворина. *Прим. ред.*

такъ быстро, какъ Вы ходите. Эти мелкія предосторожности стѣсняютъ и раздражаютъ не меньше бронхита, но что дѣлать?

Я радъ и тому, что получилъ отъ Васъ письмо. Письма Ваши коротки, какъ хорошіе стихи, видаюсь я съ Вами рѣдко, но мнѣ кажется и даже я почти увѣренъ, что если въ Петербургѣ не будетъ Васъ и Суворина, то я потеряю равновѣсіе и понесу ужасную чепуху.

Премія [1]) для меня, конечно, счастье и, если бы я сказалъ, что она не волнуетъ меня, то солгалъ бы. Я себя такъ чувствую, какъ будто кончилъ курсъ, кромѣ гимназіи и университета, еще гдѣ-то въ третьемъ мѣстѣ. Вчера и сегодня я брожу изъ угла въ уголъ, какъ влюбленный, не работаю и только думаю.

Конечно—и это внѣ всякаго сомнѣнія—преміей этой я обязанъ не себѣ. Есть молодые писатели лучше и нужнѣе меня, напримѣръ, Короленко, очень не дурной писатель и благородный человѣкъ, который получилъ бы премію, если бы послалъ свою книгу. Мысль о преміи подалъ Я. П. Полонскій, Суворинъ подчеркнулъ эту мысль и послалъ книгу въ Академію Вы же были въ Академіи и стояли горой за меня.

Согласитесь, что если бы не Вы трое, то не видать бы мнѣ преміи, какъ ушей своихъ. Я не хочу скромничать и увѣрять Васъ, что всѣ Вы трое были пристрастны, что я не стою преміи и проч.—это было бы старо и скучно; я хочу только сказать, что своимъ счастьемъ я обязанъ не себѣ. Благодарю тысячу разъ и буду всю жизнь благодарить.

Въ малой прессѣ я не работаю ужъ съ новаго года. Свои мелкіе разсказы я печатаю въ Новомъ Времени, а что покрупнѣе, отдаю въ Сѣверный Вѣстникъ, гдѣ мнѣ платятъ 150 р. за листъ. Изъ Новаго Времени я не уйду, потому что привязанъ къ Суворину, къ тому же вѣдь Новое Время не малая пресса. Опредѣленныхъ плановъ на будущее у меня нѣтъ. Хочется писать романъ, есть чудесный сюжетъ, временами охватываетъ страстное желаніе сѣсть и приняться за него, но не хватаетъ, повидимому.

---

[1]) Въ 1888 г. А. П. Чехову была присужденна Академіей Наукъ Пушкинская премія въ половинномъ размѣрѣ, т. е. 500 р. *Прим. ред.*

силъ. Началъ и боюсь продолжать. Я рѣшилъ, что буду писать его не спѣша, только въ хорошіе часы, исправляя и шлифуя; потрачу на него нѣсколько лѣтъ; написать же его сразу, въ одинъ годъ не хватаетъ духа, страшно своего безсилія, да и нѣтъ надобности торопиться. Я имѣю способность—въ этомъ году не любить того, что написано въ прошломъ, мнѣ кажется, что въ будущемъ году я буду сильнѣе, чѣмъ теперь; и вотъ почему я не тороплюсь теперь рисковать и дѣлать рѣшительный шагъ. Вѣдь если романъ выйдетъ плохъ, то мое дѣло навсегда проиграно.

Тѣ мысли, женщины, мужчины, картины природы, которые скопились у меня для романа, останутся цѣлы и невредимы. Я не растранжирю ихъ на мелочи и обѣщаю Вамъ это. Романъ захватываетъ у меня нѣсколько семействъ и весь уѣздъ съ лѣсами, рѣками, паромами, желѣзной дорогой. Въ центрѣ уѣзда двѣ главныя фигуры, мужская и женская, около которыхъ группируются другія шашки. Политическаго, религіознаго и философскаго міровоззрѣнія у меня еще нѣтъ; я мѣняю его ежемѣсячно, а потому придется ограничиться только описаніемъ, какъ мои герои любятъ, женятся, родятъ, умираютъ и какъ говорятъ.

Пока не пробилъ часъ для романа, буду продолжать писать то, что люблю, то есть мелкіе разсказы въ 1—1½ листа и менѣе. Растягивать не важные сюжеты на большое полотно—скучно, хотя и выгодно. Трогать же большіе сюжеты и тратить дорогіе мнѣ образы на срочную, поденную работу—жалко. Подожду болѣе удобнаго времени.

Запретить брату подписываться его фамиліей я не имѣю права [1]). Прежде чѣмъ начать подписываться, онъ спрашивался у меня и я сказалъ ему, что ничего не имѣю противъ.

Лѣто я провелъ великолѣпно. Жилъ въ Харьковской и въ Полтавской губ., ѣздилъ въ Крымъ, въ Батумъ, въ Баку, пережилъ Военно-грузинскую дорогу. Впечатлѣній много. Если бы я жилъ на Кавказѣ, то писалъ бы тамъ сказки. Удивительная страна!

---

[1]) Рѣчь идетъ, повидимому, о младшемъ братѣ А. П., Мих. Петровичѣ Чеховѣ, писателѣ-беллетристѣ. *Прим. ред.*

Въ Петербургѣ я буду не раньше ноября и явлюсь къ Вамъ въ день пріѣзда, а пока позвольте еще разъ поблагодаритъ Васъ отъ всего сердца, пожелать здоровья и счастья.

Сердечно преданный *А. Чеховъ.*

III.

13 янв. 1889 г. Татьянинъ день (университетская годовщина).

Не стану объяснять Вамъ, уважаемый Дмитрій Васильевичъ, какъ дорого и какое значеніе имѣетъ для меня Ваше послѣднее великолѣпное письмо. Каюсь, я не выдержалъ впечатлѣнія и копію съ письма послалъ Короленко—кстати говоря, очень хорошему человѣку. По прочтеніи письма мнѣ стало не особенно стыдно, такъ какъ оно застало меня за работой для толстого журнала. Вотъ Вамъ отвѣтъ на существенную часть Вашего письма: я принялся за большую вещь. Написалъ ужъ я немного больше двухъ печатныхъ листовъ, и, вѣроятно, напишу еще три. Для дебюта въ толстомъ журналѣ я взялъ степь, которую давно уже не описывали. Я изображаю равнину, лиловую даль, овцеводовъ, жидовъ, поповъ, ночныя грозы, постоялые дворы, обозы, степныхъ птицъ и проч. Каждая отдѣльная глава составляетъ особый разсказъ и всѣ главы связаны, какъ пять фигуръ въ кадрили, близкимъ родствомъ. Я стараюсь, чтобы у нихъ былъ общій запахъ и общій тонъ, что мнѣ можетъ удаться [1]) тѣмъ легче, что черезъ всѣ главы у меня проходитъ одно лицо. Я чувствую, что многое и поборолъ, что есть мѣста, которые пахнутъ сѣномъ, но въ общемъ выходитъ у меня нѣчто странное и не въ мѣру оригинальное. Отъ непривычки писать длинно, изъ постояннаго, привычнаго страха не написать лишнее [2]), я впадаю въ крайность. Всѣ страницы выходятъ у меня компактными, какъ бы прессованными; впечатлѣнія тѣснятся, громоздятся, выдавливаютъ другъ друга; картинки, или какъ Вы называете, блестки [3]) тѣсно жмутся

[1]) Сначала А. П. Чеховъ написалъ «Удасться», а потомъ зачеркнулъ «с».
[2]) Отъ слова «писать» до «лишнее» подчеркнуто Д. В. Григоровичемъ.
[3]) Послѣ «блестки» стояла запятая, зачеркнутая затѣмъ А. П. Чеховымъ.

другъ къ другу, идутъ непрерывной цѣпью и поэтому утомляютъ. Въ общемъ получается не картина, а сухой, подробный перечень впечатлѣній что то въ родѣ конспекта; вмѣсто художественнаго, цѣльнаго изображенія, степи я преподношу читателю «степную энциклопедію». Первый блинъ комомъ. Но я не робѣю. И энциклопедія, авось, сгодится. Быть можетъ, она раскроетъ глаза моимъ сверстникамъ и покажетъ имъ какое богатство, какія залежи красоты остаются еще нетронутыми, и какъ еще не тѣсно русскому художнику. Если моя повѣстушка напомнитъ моимъ коллегамъ о степи, которую забыли, если хоть одинъ изъ слегка и сухо намѣченныхъ мною мотивовъ дастъ какому нибудь поэтику случай призадуматься, то и на этомъ спасибо. Вы, я знаю, поймете мою степь и ради нея простите мнѣ невольныя прегрѣшенія. А грѣшу я невольно, потому что, какъ теперь оказывается, *не умѣю* еще писать большихъ вещей.

Прерванный романъ буду продолжать лѣтомъ. Романъ этотъ захватываетъ цѣлый уѣздъ (дворянскій и земскій), домашнюю жизнь нѣсколькихъ семействъ. «Степь»—тема отчасти исключительная и спеціальная: если описывать ее не между прочимъ, а ради нея самой, то она прискучиваетъ своею однотонностью и пейзанствомъ; въ романѣ же люди взяты обыкновенные, интеллигентные, женщины, любовь, бракъ, дѣти — здѣсь чувствуешь себя, какъ дома, и не утомляешься.

Самоубійство 17-ти лѣтняго мальчика—тема очень благодарная и заманчивая, но вѣдь за нее страшно браться! На измучившій всѣхъ вопросъ нуженъ и мучительно-сильный отвѣтъ, а хватитъ ли у нашего брата внутренняго содержанія? Нѣтъ. Обѣщая успѣхъ этой темѣ, Вы судите по себѣ, но вѣдь у людей Вашего поколѣнія, кромѣ таланта, есть эрудиція, школа, фосфоръ и желѣзо, а у современныхъ талантовъ нѣтъ ничего подобнаго, и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогаютъ серьезныхъ вопросовъ. Дайте Вы имъ Вашего мальчика и я увѣренъ, что X., самъ того не сознавая, отъ чистаго сердца наклевещетъ, налжетъ и скощунствуетъ, У. подпуститъ мелкую, блѣдную тенденцію, а Z. объяснитъ самоубійство психозомъ. Вашъ мальчикъ — натура чистенькая, милая,

ищущая Бога, любящая, чуткая сердцемъ и глубоко оскорбленная. Чтобы овладѣть такимъ лицомъ, надо самому умѣть страдать, современные же пѣвцы умѣютъ только ныть и хныкать. Что же касается меня, то, помимо всего сказаннаго, я еще вялъ и лѣнивъ.

На дняхъ у меня былъ В. Н. Давыдовъ. Онъ игралъ въ моемъ «Ивановѣ» и по этому случаю мы съ нимъ пріятели. Узнавъ, что я собираюсь писать Вамъ, онъ воспрянулъ духомъ, сѣлъ за столъ и написалъ письмо, которое я и прилагаю,

Читаете-ли Вы Короленко и Щеглова? О послѣднемъ говорятъ много. По моему онъ талантливъ и оригиналенъ. Короленко по прежнему любимецъ публики и критики; книга его идетъ превосходно. Изъ поэтовъ начинаетъ выдѣляться Фофановъ. Онъ дѣйствительно талантливъ, остальные же, какъ художники, ничего не стоютъ. Прозаики еще туда-сюда, поэты же совсѣмъ швахъ. Народъ необразованный, безъ знаній, безъ міровозрѣнія. Прасолъ Кольцовъ, не умѣвшій писать грамотно, былъ гораздо цѣльнѣе, умнѣе и образованнѣе всѣхъ современныхъ молодыхъ поэтовъ, взятыхъ вмѣстѣ.

Моя «Степь» будетъ напечатана въ «Сѣверномъ Вѣстникѣ». Я напишу Плещееву, чтобы онъ распорядился оставить для Васъ оттискъ.

Я очень радъ, что боли оставили Васъ. Они составляютъ суть Вашей болѣзни, а все остальное не такъ важно. Въ кашлѣ нѣтъ ничего серьезнаго и общаго съ Вашей болѣзнью. Онъ несомнѣнно простудный и пройдетъ вмѣстѣ съ холодомъ. Сегодня придется много пить за здоровье людей, учившихъ меня рѣзать трупы и писать рецепты. Вѣроятно, придется пить и за Ваше здоровье, такъ какъ у насъ не проходитъ ни одна годовщина безъ того, чтобы пьющіе не помянули добромъ Тургенева, Толстого и Васъ. Литераторы пьютъ за Чернышевскаго, Салтыкова и Гл. Успенскаго, а публика (студіозы, врачи, математики и проч.), къ которой я принадлежу, какъ эскулапъ, все еще держится старины и не хочетъ измѣнять роднымъ именамъ. Я глубоко убѣжденъ, что пока на Руси существуютъ лѣса, овраги, лѣтнія ночи, пока еще кричатъ кулики и плачутъ чибисы, не забудутъ ни

Васъ, ни Тургенева, ни Толстого, какъ не забудутъ Гоголя. Вымрутъ и забудутся люди, которыхъ Вы изображали, но Вы останетесь цѣлы и невредимы. Такова Ваша сила и таково, значитъ, и счастье.

Простите, я утомилъ Васъ длиннымъ письмомъ, но, что дѣлать, рука разбѣжалась и хотѣлось подольше поговорить съ Вами.

Я надѣюсь, что это письмо застанетъ Васъ въ теплѣ, бодрымъ и здоровымъ. Пріѣзжайте лѣтомъ въ Россію, въ Крыму также, говорятъ, хорошо, какъ и въ Ниццѣ.

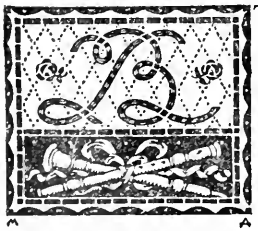
Еще разъ благодарю Васъ за письмо, желаю всего хорошаго и остаюсь искренно, душевно преданнымъ.

А. Чеховъ.

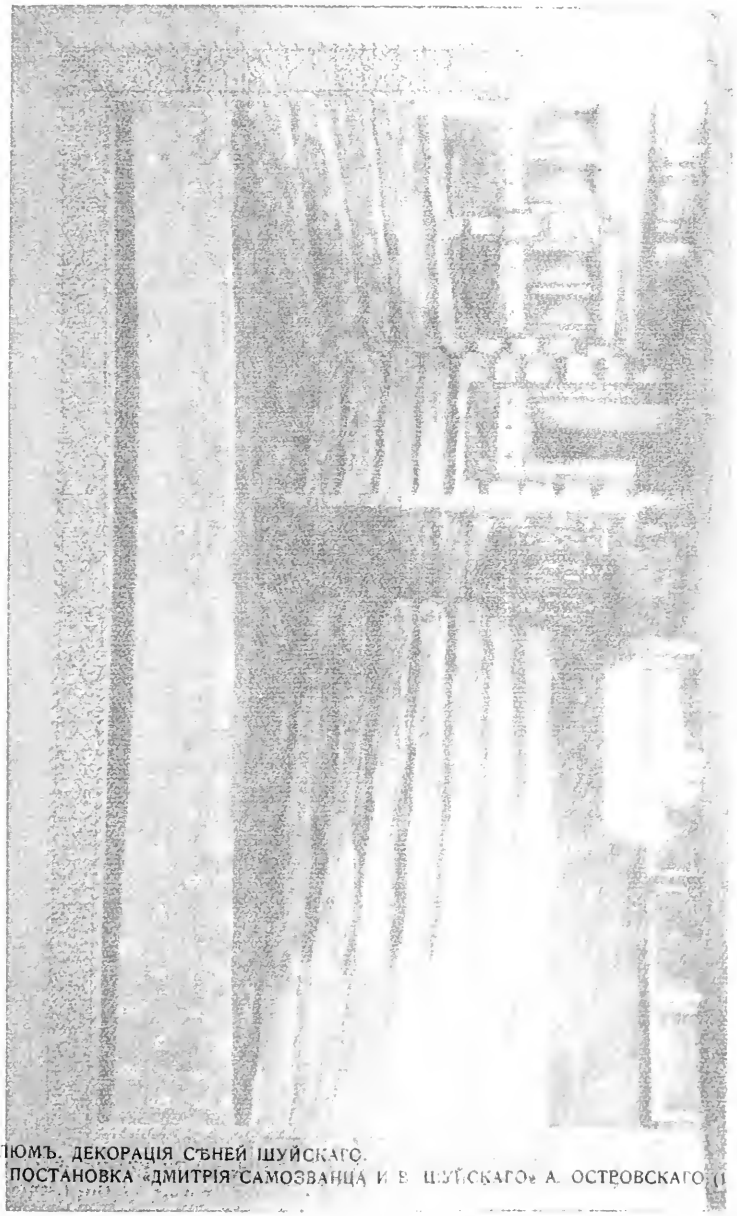
ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ А. Н. ВЕРСТОВСКАГО.

(1849—1855 гг.)

Н. П. КАШИНА.



Въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ (рук. 2754) хранятся «Письма директора императорскихъ московскихъ театровъ А. М. Гедеонова и другихъ лицъ къ управляющему конторою московскихъ театровъ А. Н. Верстовскому». Писемъ всѣхъ около 600, они составляютъ четыре тома и обнимаютъ періодъ времени отъ 20 мая 1849 г. до 17 февр. 1855 г. Не всѣ письма, конечно, одинаково интересны и цѣнны, такъ какъ переписка велась по поводу всякихъ мелочей театральнаго дѣла, а потому не все въ нихъ, по моему мнѣнію, заслуживаетъ печати. Но, какъ извѣстно, у насъ не слишкомъ много матеріаловъ по исторіи Императорскихъ театровъ. Въ виду этого я и поставилъ себѣ цѣлью извлечь изъ этихъ писемъ все, что есть въ нихъ, на мой взглядъ, цѣннаго. Матеріалъ этотъ и по содержанію, да и для удобства пришлось, само собою разумѣется, раздѣлить на отдѣльныя главы.



ГЕЙКЕЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ СѢНЕЙ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (I КАРТИНА

Васъ, ни Тургенева [illegible] не забудутъ Гоголя. Вымрутъ и забудутся люди, которых Вы изображали, но Вы останетесь цѣлы и невредимы. Такова Ваш[illegible] и таково, значитъ, и счастье.

Простите [illegible] Васъ длиннымъ письмом, но, что дѣлать, рука разбѣжалась [illegible] подольше поговорить съ Вами.

[illegible] это письмо застанетъ Васъ въ теплѣ, бодрымъ и [illegible] дѣлом въ Россію, въ Крыму также, говорятъ, [illegible] въ Ниццѣ.

[illegible] благодар[illegible] Васъ за письмо, желаю всего хорошаго и остаюсь [illegible] душевно [illegible]ннымъ.

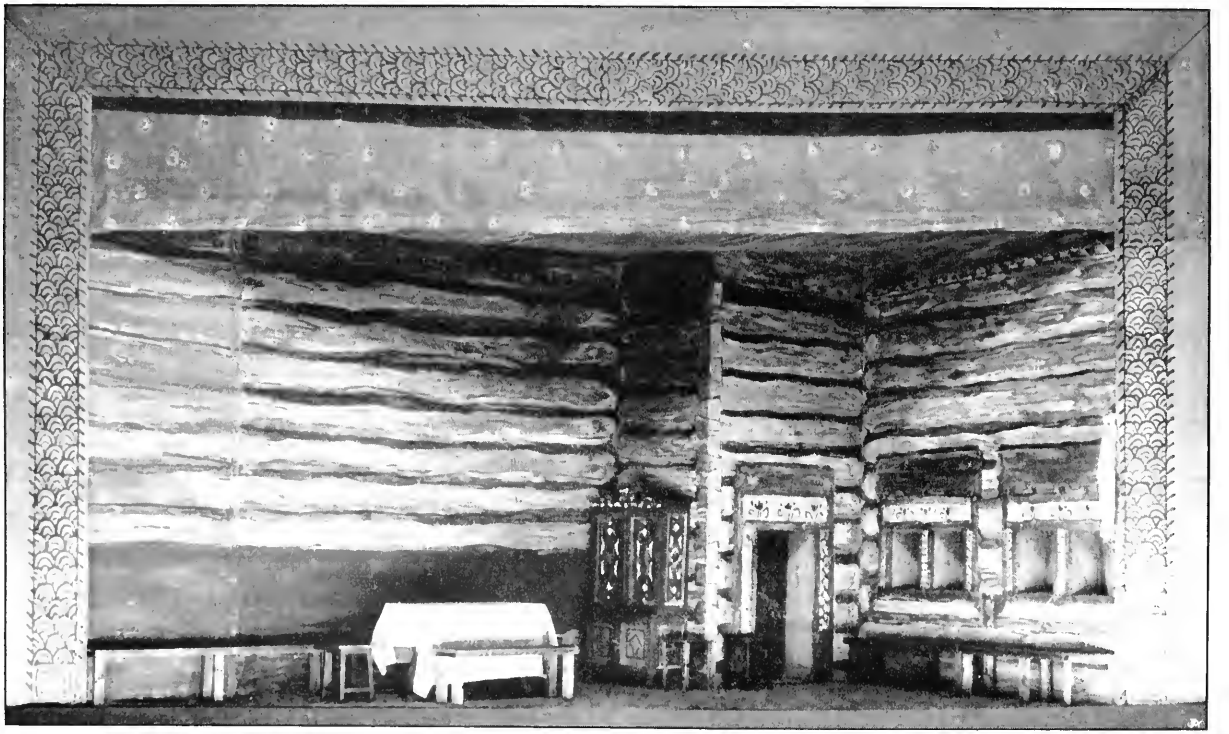
А. Чеховъ.

ИЗЪ ПЕРЕПИСКИ А. Н. ВЕРСТОВСКАГО.

(1849—1855 гг.)

Н. П. КАШИНА.

Въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ (рук. 2754) хранятся «Письма директора императорскихъ московскихъ театровъ А. М. Гедеонова и другихъ лицъ къ управляющему конторою московскихъ театровъ А. Н. Верстовскому». Писемъ всѣхъ около 600, они составляютъ четыре тома и обнимаютъ періодъ времени отъ 20 мая 1849 г. [illegible] февр. 1855 г. Не всѣ письма, конечно, одинаково интересны и цѣнны, [illegible] какъ переписка велась по поводу всякихъ мелочей театральнаго дѣла, [illegible] въ нихъ, по моему мнѣнію, заслуживаетъ печати. Но, [illegible] не слишкомъ много матеріаловъ по исторіи Импе[illegible] театр[illegible]. Въ виду этого я и поставилъ себѣ цѣлью извлечь изъ [illegible] все, то есть въ нихъ, на мой взглядъ, цѣннаго. Матеріалъ [illegible] и [illegible] для удобства пришлось, само собою разу[illegible] на отдѣльныя главы.



I.

КЪ ИСТОРІИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЦЕНЗУРЫ.

Характеръ цензуры николаевскихъ временъ достаточно извѣстенъ, а потому не удивляешься, что изъ пьесы М. Н. Загоскина, какъ о томъ передавалъ Гедеонову цензоръ, «исключены только два слова: сальную и безжизненную Россію» (Письмо Гедеонова отъ 15 сент. 1849 г.).

Не вѣрится, чтобы опера Верстовскаго «Громобой» могла возбуждать опасенія, что ее запретятъ. И однако это такъ. Гедеоновъ писалъ Верстовскому (31 янв. 1851 г.): «Ваша опера «Громобой» изъ цензуры еще не получена, и какъ слышно, то частію возвратится для передѣлки нѣкоторыхъ мѣстъ въ борьбѣ духовныхъ силъ съ адскими». Повидимому, это письмо возбудило въ авторѣ опасеніе, какъ бы не запретили его оперу. По крайней мѣрѣ, въ письмѣ отъ 2 февр. 1852 г., адресованномъ ему г. Семеновымъ, завѣдывавшимъ репертуаромъ въ петербургскихъ Императорскихъ театрахъ, мы снова встрѣчаемся съ извѣстіемъ, очевидно, отвѣтнымъ, объ этой оперѣ. «Я постоянно напоминаю, пишетъ г. Семеновъ, театральнымъ цензорамъ о «Громобоѣ». Его не запретятъ, но возвратятъ ко мнѣ (какъ сказали) частію для передѣлки или лучше сказать для замѣны однихъ словъ другими: въ смыслѣ земномъ и небесномъ».

Какъ сообщалъ Гедеоновъ потомъ (12 февр. 1852 г.), «вся перемѣна въ оперѣ должна состоять въ замѣнѣ подчеркнутыхъ (цензоромъ) словъ другими, менѣе близкими къ символамъ нашей религіи и молитвъ». Адскія силы, несомнѣнно, сильно тревожили г. Гедеонова. Особенно опасался онъ, какъ бы ради нихъ не обратить вниманія духовной цензуры, и потому самъ заранѣе выступалъ въ роли цензора. «По афишѣ балета «Мраморная Красавица» сказано: Кодаволь (сатана), точно также и въ программѣ этого балета. Не знаю, пропущено-ли это театральною цензурою, но на всякій случай, чтобы не обратить вниманія духовнаго вѣдомства, полагалъ бы на афишахъ слово «сатана» замѣнить словомъ «злой духъ», что и предоставляю Вамъ исполнить на афишахъ, оставивши программу такъ, какъ она есть.

Или еще лучше слово «сатана» совсѣмъ снять съ афиши, ибо теперь всѣмъ же извѣстно, что за лицо Кодаволь». (Письмо Гедеонова отъ 20 дек. 1851 г.). Теперь, понятно, нельзя безъ улыбки читать о всѣхъ этихъ распоряженіяхъ.

Страннымъ кажется, что было время, когда избитая теперь драма «Дама съ камеліями» была запретнымъ плодомъ. 28 марта 1852 г. Гедеоновъ писалъ Верстовскому: «Удино (режисеръ) прислалъ ко мнѣ распредѣленіе ролей для пьесы «La dame aux camelias». Пьеса эта запрещена цензурою; скажите ему объ этомъ». Кратко, но выразительно!

Такого же характера извѣстіе отъ 20 янв. 1853 г. (письмо Семенова): «Запрещенный «Лабазникъ» остается по прежнему подъ запрещеніемъ, и вовсе нѣтъ и подозрѣній на пропускъ его». Любопытно и то, что ранѣе эта пьеса не подвергалась запрещенію. По крайней мѣрѣ, въ своемъ письмѣ отъ 17 дек. 1852 г. Гедеоновъ предупреждалъ Верстовскаго: «Если еще нужно Вамъ давать «Лабазника», то поспѣшайте, потому что, вѣроятно, онъ будетъ запрещенъ». И дѣйствительно, 22 дек. 1852 г. онъ уже пишетъ: «По послѣднему репертуару Вы назначили въ 1-е января представленіе «Лабазника», но теперь вѣроятно получили уже о воспрещеніи играть эту пьесу». Среди этихъ извѣстій особенно интересными являются тѣ, въ которыхъ указываются мотивы, по которымъ та или другая пьеса признается неудобной для постановки на сценѣ. Однимъ изъ такихъ мотивовъ служитъ несоотвѣтствіе піесы русскимъ нравамъ, другимъ—изображеніе чиновничества. Такъ 11 янв. 1852 г. Гедеоновъ пишетъ: «Прочитавши піесу «Игра счастья», я и самъ нашелъ ее не совсѣмъ приличною для сцены русскаго театра. Перемѣна положеній между бариномъ и слугою отъ картежной удачи—вовсе не въ нашихъ нравахъ. Она не будетъ и здѣсь играться». Или же въ письмѣ его отъ 21 мая 1852 г.: «Изъ представленнаго Вами списка водевилей, игранныхъ уже на театрахъ, я нахожу, что почти всѣхъ ихъ можно продолжать иногда играть, кромѣ развѣ только двухъ: 1, Титулярные совѣтники въ домашнемъ быту, и 2, Царство женщинъ. Первый потому, что вообще стараются теперь какъ можно рѣже

выводить чиновниковъ на сцену, а послѣдній есть уже рѣшительная нелѣпица противу нашихъ обычаевъ».

Вполнѣ естественно, что дѣлался выборъ пьесъ для репертуара, но важны, повторяю, тѣ мотивы, которыми руководились при этомъ выборѣ, и если ничего нельзя возразить противъ несоотвѣтствія пьесы русскимъ обычаямъ, то врядъ-ли можно согласиться съ другимъ изъ указанныхъ мотивовъ. А какъ разъ Гедеоновъ особенно подчеркиваетъ этотъ послѣдній и такимъ образомъ дирекція добровольно являлась въ роли цензора. Кстати здѣсь же приходится сообщить объ одномъ довольно таки нелѣпомъ правилѣ, отмѣненномъ 22 или 23 дек. 1852 г., въ силу котораго представленіе новыхъ пьесъ сначала должно было состояться въ Петербургѣ, а потомъ уже въ Москвѣ. Сообщая 24 дек. 1852 г. объ отмѣнѣ этого правила, Гедеоновъ пишетъ: «Вчера я послалъ Высочайшее разрѣшеніе, чтобы представленіе новыхъ піэсъ въ Москвѣ оставалось въ прежнемъ порядкѣ, т. е. что могутъ быть разыгрываемы и въ Москвѣ. Но при этомъ прошу Васъ, чтобы піэсы, слѣдующія въ бенефисы, присылались ко мнѣ для цензуры какъ можно заблаговременнѣе для прочтенія и особенно въ Гоголевскомъ родѣ». Черезъ день 26 дек. онъ снова повторяетъ: «Изъ полученной бумаги Вы уже знаете, что запрещеніе играть въ Москвѣ новыя піэсы прежде Петербурга отмѣнено,—слѣдовательно, и то творчество, которое на этомъ запрещеніи основывалось, миновалось, только нужно повнимательнѣе смотрѣть на піэсы и особенно составляемыя Гоголевскими послѣдователями».

Говоря о цензурѣ николаевскаго времени, невольно приходишь къ вопросу о роли самого Императора Николая I въ этомъ дѣлѣ. Бар. Дризенъ [1]) совершенно справедливо замѣчаетъ о тогдашней цензурѣ, что она «продолжала блуждать и путалась въ противорѣчіяхъ, не зная, гдѣ должно кончаться дозволенное и начинаться запрещенное» (Матеріалы, стр. 147). Императоръ Николай I нерѣдко въ этихъ случаяхъ, позволю себѣ такъ выразиться, сму-

---

[1]) «Матеріалы къ исторіи русск. театра». М. 1905 г.

щалъ своихъ усердныхъ слугъ, разрѣшая печатать то, что въ нихъ возбуждало чуть-ли не ужасъ. Письма Гедеонова также подтверждаютъ это. Верстовскій сообщилъ Гедеонову какіе-то стихи, по поводу которыхъ тотъ пишетъ ему 24 марта 1851 г.: «Я былъ очень удивленъ, увидавши въ Пчелѣ напечатанные стихи, которые Вы мнѣ доставили. Послѣ узналъ, что таковые же были и у графа А. Ѳ. Орлова, который показалъ ихъ Государю Императору, и напечатаніе ихъ послѣдовало по Высочайшей волѣ Его Величества». Стихи эти — «Отрывокъ изъ московской жизни на сырной недѣлѣ 1851 г.», сатира на московское общество, чрезмѣрно увлекавшееся пріѣзжей иностранной театральной знаменитостью. (О нихъ см. Шильдера, Императоръ Николай I, т. II, стр. 637—39). Случалось и наоборотъ, запрещалось то, что было разрѣшено цензурой. Такъ въ письмѣ отъ 28 окт. 1850 г. Гедеоновъ сообщаетъ: «Представленія драмы «Коварство и любовь» прекращено (—ы?) въ Петербургѣ по Высочайшему повелѣнію, объявленному Государемъ Императоромъ во время игры оной на французскомъ театрѣ, почему не слѣдуетъ драму сію играть и въ Москвѣ» [1]).

Въ виду указаннаго блужданія цензуры «нашему поколѣнію, говоритъ бар. Дризенъ, и представляется такимъ страннымъ, что одна и та же пьеса, по содержанію обыкновенный фарсъ, въ пятидесятыхъ годахъ казалась зазорной, нынѣ же идетъ совершенно свободно. А факты такіе были. Извѣстный Лабишевскій фарсъ «Le chapeau de paille d'Italie», въ переводѣ на русскій языкъ «Соломенная шляпа», былъ признанъ въ 1852 г. «портящимъ хорошій вкусъ» и «уничтожающимъ достоинства театровъ», а лѣтъ десять тому назадъ, еще на памяти бар. Дризена, не сходилъ съ репертуара Императорскихъ театровъ». (Матеріалы, стр. 147). Въ этомъ случаѣ, кажется, мы имѣемъ дѣло съ Высочайшимъ повелѣніемъ, гдѣ починъ исходилъ отъ самого Государя, какъ можно заключить на основаніи письма Гедеонова отъ 24 апр. 1852 г. Актеръ Васильевъ выбралъ эту пьесу для

---

[1]) Черезъ два года послѣ этого, 23—25 окт. 1852 г., Гедеоновъ пишетъ: «О разрѣшеніи играть «Коварство и любовь» и «Разбойниковъ» попытаюсь при новомъ министрѣ». Мнѣ неизвѣстно, увѣнчалась ли на сей разъ его попытка успѣхомъ.

своего бенефиса, объ этомъ сообщили Гедеонову, который и прислалъ указанное письмо слѣдующаго содержанія: «Соломенная шляпка» именно изъ тѣхъ піэсъ, по которой состоялось Высочайшее замѣчаніе Государя Императора, слѣдовательно о назначеніи ея въ бенефисъ Васильева и говорить нечего. Издержекъ по перепискѣ ея большихъ быть не можетъ; если переписана музыка, то она можетъ быть по удобности употреблена на другое дѣло, а потому расходъ по перепискѣ «Соломенной шляпки» можетъ быть принятъ дирекціею, а Васильевъ можетъ выбрать себѣ другую піэсу изъ имѣющихся у Васъ, ибо не знаю, какую именно піэсу выслать ему отсюда и дѣло это вовсе не относится до дирекціи. Объявленное Высочайшее повелѣніе о выборѣ для представленій на Императорскихъ театрахъ приличныхъ піэсъ должно быть въ точности исполнено и относится какъ для піэсъ, прежде игранныхъ, такъ и до тѣхъ, какія будутъ вновь поступать. Воля Государя Императора въ этомъ дѣлѣ есть та, чтобы Императорскіе театры въ своихъ національныхъ представленіяхъ избѣгали вообще нелѣпыхъ фарсовъ и площадныхъ шутокъ, не подходящихъ къ нашимъ нравамъ и обычаямъ,—только въ этомъ значеніи не должно допускать піэсъ на сцену. Все же веселое и приличное, не оскорбляющее вкуса и не противорѣчащее рѣзко понятіямъ и быту русскаго общества въ его подраздѣленіяхъ, можетъ быть свободно играемо. И потому должно имѣть по репертуару постоянныя мѣстныя надъ симъ наблюденія, и избирать піэсы какъ изъ старыхъ, такъ и изъ новыхъ соотвѣтствующія сказанному направленію».

Императоръ Николай I налагалъ свое veto не только въ этомъ случаѣ, но и въ другихъ, какъ, напр., въ вопросѣ о спектакляхъ и концертахъ великимъ постомъ и по субботамъ. Я позволю себѣ здѣсь же остановиться на этомъ вопросѣ, хотя это, можетъ быть, нѣсколько и неумѣстно въ главѣ о цензурѣ; дѣлаю это лишь затѣмъ, чтобы точнѣе выяснить роль самого Государя на основаніи данныхъ, представляемыхъ письмами къ Верстовскому. «Запрещеніе играть постомъ проходитъ красной нитью всю исторію нашего театра»,—говоритъ бар. Дризенъ. (Матеріалы, стр. 235). При

Николаѣ I это запрещеніе повторялось, потому что старое распоряженіе, повидимому, забывалось. Великимъ постомъ запрещались не только спектакли, но и чтеніе стиховъ въ концертахъ, а по субботамъ запрещались концерты во всякое время года, не въ одномъ лишь великомъ постѣ. Запрещеніе проводилось строго: даже самая благонамѣренная цѣль—устройство концерта въ пользу раненыхъ—не служила гарантіей его разрѣшенія. «Вы мнѣ пишете, читаемъ въ письмѣ Гедеонова отъ 25 февр. 1853 г., объ субботнихъ концертахъ, говоря, что оффиціальнаго положенія на сей предметъ нѣтъ.—Удивляюсь я этому вопросу. На предписаніи Московской Конторѣ отъ 16 іюля прошедшаго года за № 324 объявлено мною, что Государь Императоръ Высочайше повелѣть изволилъ публичные концерты въ Москвѣ не давать по субботамъ, какъ въ теченіе великаго поста, такъ и во весь годъ. Какого же еще желаете Вы оффиціальнаго положенія?» А черезъ годъ послѣ этого потерпѣлъ фіаско Щепкинъ съ своей попыткой устроить «драматическій вечеръ въ пользу раненыхъ». «Въ письмѣ отъ 12 марта пишете Вы о желаніи г. Щепкина дать драматическій вечеръ въ пользу раненыхъ, съ предположеніемъ читать самому въ ономъ и другимъ артистамъ; на это прошу Васъ объявить ему, что въ великомъ посту никакія чтенія въ концертахъ не допускаются, о чемъ вслѣдъ засимъ получите подробныя правила». (Письмо Гедеонова отъ 14 марта 1854 г.).

Чтобы покончить съ театральной цензурой, должно остановиться еще на статьяхъ о театрѣ. По словамъ бар. Дризена, «въ 1815 году, по требованію г. управляющаго министерствомъ полиціи, сдѣлано было распоряженіе, чтобы въ журналахъ вообще ничего помѣщаемо не было на счетъ Императорскихъ театровъ и актеровъ» (Матеріалы, стр. 127). При Николаѣ I, писать о театрѣ, особенно въ неодобрительномъ смыслѣ, попрежнему строго запрещалось» (тамъ же, стр. 136). На это опять таки была воля Государя. Вмѣстѣ съ тѣмъ ему угодно было, чтобы статьи о театрахъ, предназначаемыя для журналовъ, имѣвшихъ спеціальное разрѣшеніе печатать ихъ, просматривались предварительно министромъ двора, потомъ «представлялись къ нему принятымъ порядкомъ черезъ III отдѣленіе Собственной Его

Императорскаго Величества канцеляріи за подписью сочинителей ихъ не начальными только литерами, а всѣми словами. Послѣ сего статьи сіи должны быть подвергаемы разсмотрѣнію обыкновенной цензуры на общихъ правилахъ» (тамъ же, стр. 140). Министерство двора, повидимому, поручало цензуру этихъ статей дирекціи театровъ. По крайней мѣрѣ въ письмахъ Гедеонова на это есть данныя. Въ октябрѣ (между 18 и 23) 1851 г. онъ пишетъ Верстовскому: «Прилагаю при семъ одобренную къ напечатанію какъ со стороны III отдѣленія Собственной его величества канцеляріи, такъ и со стороны дирекціи статью о бенефисѣ Садовскаго. Изъ этой статьи не видно, въ какомъ журналѣ предполагается она быть напечатана,— и потому прошу Васъ справиться, кто этотъ Филиповъ, написавшій статью, и передать ее для того журнала или газеты, для которой предназначены. PS. Прилагаю еше статью «Лѣтопись Московскаго театра» г. Григорьева, которая, кажется, для «Москвитянина». Прошу Васъ передать по принадлежности».

Театральное вѣдомство ревниво слѣдило за соблюденіемъ указаннаго выше распоряженія и всякій разъ при его нарушеніи било тревогу. Повидимому, Верстовскій сообщилъ Гедеонову «относительно статей объ театрѣ, печатаемыхъ въ Московскихъ вѣдомостяхъ безъ разсмотрѣнія въ III-мъ отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества канцеляріи и мимо театральнаго вѣдомства». Тотъ проситъ (письмо 18 окт. 1851 г.) доставить ему «номера тѣхъ вѣдомостей, въ которыхъ статьи сіи напечатаны». Но послѣднія печатались, очевидно, съ разрѣшенія университета, какъ это доказываетъ письмо Гедеонова отъ 8 янв. 1852 г. «Представленіемъ князю (Волконскому, министру двора) о статьяхъ о театрѣ, печатаемыхъ въ «Московскихъ вѣдомостяхъ» безъ предварительнаго прочтенія ихъ въ III-мъ отдѣленіи Собственной Его Императорскаго Величества канцеляріи и потомъ въ дирекціи, я остановился для того, чтобы собрать предварительно вѣрныя справки, на какомъ основаніи это допускается университетомъ. О чемъ прошу Васъ узнать повѣрнѣе на тотъ конецъ, что если послѣдуетъ запрещеніе, то чтобы не встрѣтить законнаго противу того отпора, ибо нельзя

полагать, чтобы правило о прочтеніи театральныхъ статей дирекціею прежде печатанія ихъ не было извѣстно университету, когда вся цензурная часть въ Петербургѣ правилу этому слѣдуетъ». Безпокойство и тревога театральнаго вѣдомства, надо полагать, привели его къ желанному для него исходу. 31 янв. 1852 г. Гедеоновъ сообщаетъ Верстовскому: «О статьяхъ, печатаемыхъ въ «Московскихъ вѣдомостяхъ» объ театрѣ, я написалъ г. попечителю и вѣроятно дѣло это приведется въ общеустановленный порядокъ».

Какъ курьезъ отмѣчу запросъ III отдѣленія у дирекціи и наведеніе послѣднею справокъ о томъ, «кто былъ авторъ или переводчикъ водевиля «Мужъ подъ башмакомъ» (письмо Гедеонова отъ 28 ноября 1853 г.). «Объ этомъ водевилѣ справлялись и по цирку, но и тамъ онъ не игрался, развѣ, что подъ другимъ названіемъ» (письмо отъ 4 дек. 1853 г.). Запросъ и справки становятся вполнѣ понятными въ виду указаннаго выше распоряженія Государя, чтобы пьесы представлялись «за подписью сочинителямъ ихъ не начальными только литерами, а всѣми словами».

II.

РЕПЕРТУАРЪ и ОТДѢЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

Среди встрѣчающихся въ письмахъ къ Верстовскому различнаго рода свѣдѣній и сообщеній по тому или другому поводу о той или другой пьесѣ, есть не мало очень краткихъ, состоящихъ лишь въ указаніи, что такая-то пьеса не имѣла успѣха и т. п. Я счелъ нужнымъ включить въ свое изложеніе весь этотъ матеріалъ: какъ бы кратки и отрывочны ни были эти свѣдѣнія, они могутъ оказаться не безполезными не только для будущаго обозрѣвателя репертуара Императорскихъ театровъ, не только для исторіи отдѣльныхъ пьесъ, но даже и для характеристики вкусовъ и симпатій тогдашней публики.

Предварительно я остановлюсь на данныхъ, касающихся репертуара вообще, именно, кто завѣдывалъ имъ, чѣмъ руководились эти лица при его составленіи.

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ЗОЛОТОЙ ПАЛАТЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО [illegible]

полагаю [illegible] о прочтеніи театральныхъ статей дирекціею прежде печ[illegible] было извѣстно университету, когда вся цензурная часть въ [illegible] правилу этому слѣдуетъ». Безпокойство и тревога театральн[illegible] надо полагать, привели его къ желанному для него исходу. [illegible] 1852 г. Гедеоновъ [illegible]ваетъ Верстовскому: «О статьяхъ, печатаемы[illegible] въ «Московскихъ [illegible]остяхъ» объ театрѣ, я написалъ г. попечителю и вѣроятно д[illegible] приведется въ общеустановленный порядокъ».

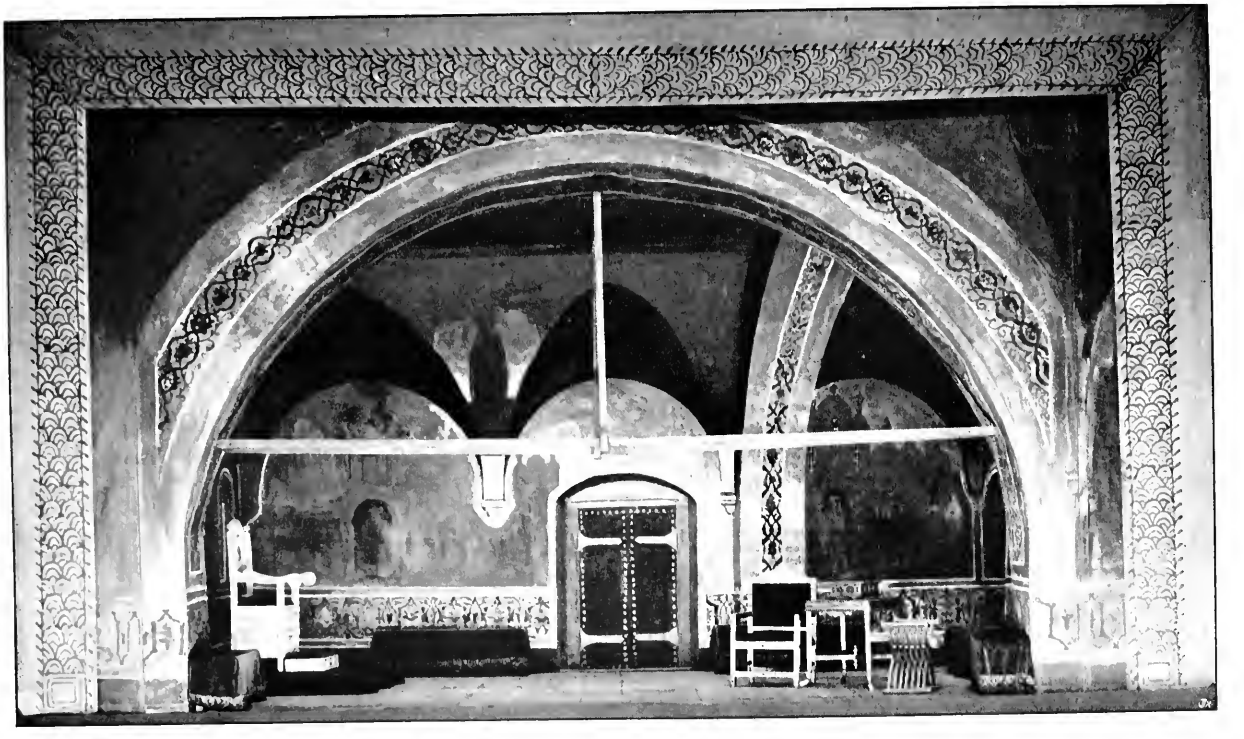
Какъ курьез[illegible] отмѣчу запросъ III отдѣленія у дирекціи и наведеніе послѣднею спра[illegible] о томъ, «кто былъ авторъ или переводчикъ водевиля «Мужъ в [illegible] башмакомъ» (письмо Гедеонова отъ 28 ноября 1853 г.). «Объ этомъ водевилѣ справлялись и по цирку, но и тамъ онъ не игрался, развѣ, что [illegible] другимъ названіемъ» (письмо отъ 4 дек. 1853 г.). Запросъ и справки становятся вполнѣ понятными въ виду указаннаго выше распоряженія Государя, чтобы пьесы представлялись «за подписью сочинителямъ ихъ не начальными только литерами, а всѣми словами».

II.

РЕПЕРТУАРЪ и ОТДѢЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ.

Среди встрѣчающихся въ письмахъ къ Верстовскому различнаго рода [illegible]ній и сообщеній по тому или другому поводу о той или другой пьесѣ, [illegible] не мало очень краткихъ, состоящихъ лишь въ указаніи, что такая-то [illegible] имѣла успѣха и т. п. Я счелъ нужнымъ включить въ свое изложе[illegible] этотъ матеріалъ: какъ бы кратки и отрывочны ни были эти [illegible] могутъ оказаться не безполезными не только для будущаго обо[illegible] репертуара Императорскихъ театровъ, не только для исторіи отд[illegible] но даже и для характеристики вкусовъ и симпатій тогдашн[illegible]ки.

[illegible] я остановлюсь на данныхъ, касающихся репертуара вообще, [illegible], кто завѣдывалъ имъ, чѣмъ руководились эти лица при его составленіи.



До 1850 года репертуаромъ въ Москвѣ завѣдывалъ нѣкто Мухинъ. Повидимому, это былъ человѣкъ очень самолюбивый, судя по отзыву о немъ Гедеонова, властно распоряжавшійся въ составленіи репертуара и не терпѣвшій ничьего вмѣшательства въ эту область. Въ этомъ случаѣ любопытно слѣдующее замѣчаніе Гедеонова въ письмѣ отъ 14 окт. 1849 г.: «Велѣлъ я ему (Мухину) представить мнѣ списокъ купленныхъ піесъ, которыя еще не даны и объяснить, почему онѣ лежатъ въ архивѣ? и писалъ ему вообще о репертуарѣ, при этомъ замѣтилъ ему, что не можетъ быть, чтобъ вы по вашей опытности не говорили при составленіи репертуара своего мнѣнія; но и вамъ скажу откровенно, что если вы при составленіи репертуара не говорили своего мнѣнія, то вы не правы, ибо для этого и требовалъ я всегда, чтобъ репертуаръ дѣлался въ конторѣ общими силами; ежели бы случилось, что Мухинъ не обращалъ вниманія на ваши совѣты, т. е. если бы вы не могли въ своихъ мнѣніяхъ сойтиться, то тутъ же надобно вписать и ваше и его мнѣніе и прислать на мое разрѣшеніе; для этого то и составляется репертуаръ на двѣ недѣли, если же этого мало, то можно составить оный на 20 дней». Чѣмъ вызвано это замѣчаніе Гедеонова? Не писалъ-ли самъ Мухинъ ему, что Верстовскій не высказываетъ своего мнѣнія о репертуарѣ? Въ такомъ случаѣ возникаетъ вопросъ, что заставляло Верстовскаго воздерживаться въ этомъ случаѣ. Не играло-ли тутъ роль то «непомѣрное самолюбіе» Мухина, о которомъ упоминаетъ Гедеоновъ въ письмѣ отъ 10 янв. 1850 г. Характеризуютъ Мухина до нѣкоторой степени и слѣдующія слова Гедеонова: «писалъ я также и о русскихъ драмахъ и трагедіяхъ и объяснилъ ему (Мухину), что нѣтъ причины по смерти Мочалова хоронить и репертуаръ его, Леонидовъ и можетъ быть и кто другой могутъ играть хоть и не въ совершенствѣ; но и Мочаловъ далекъ былъ отъ совершенства; играя онъ можетъ совершенствоваться, а не играя онъ никогда не сдѣлаетъ успѣховъ; кажется должно сознаться, что не учась никто на скрипкѣ не сдѣлается виртуозомъ, для чего же не допускать этого и въ отношеніи драматическихъ артистовъ, которыхъ школа есть сцена. Вчера еще писалъ я Мухину, что онъ, выжидая какого-то

генія или по крайней мѣрѣ вторую Косицкую мужескаго рода, не хочетъ употреблять то, что у насъ подъ руками, и приказалъ ему поднять Гамлета и другія Мочаловскія роли, кромѣ запрещенныхъ, какъ «Коварство и Любовь» (письмо 14 окт. 1859 г.).

Подобнаго рода замѣчанія, повидимому, не особенно нравились г. Мухину. Были-ли дѣлаемы ему послѣ этого еще и другія замѣчанія въ томъ же родѣ, изъ писемъ не видно, но только въ письмѣ отъ 10 янв. 1850 г. Гедеоновъ высказывается уже по поводу оставленія Мухинымъ службы. «Мнѣ жаль Мухина болѣе для него, нежели для дѣла, но его никто не вынуждалъ удаляться, одна причина этому его ложный взглядъ на дѣло и непомѣрное самолюбіе».

Въ этомъ же самомъ письмѣ Гедеоновъ проситъ Верстовскаго высказаться о томъ, кого бы можно назначить завѣдующимъ репертуаромъ, и самъ въ свою очередь замѣчаетъ: «можетъ быть нашъ Алексѣй Степановичъ [1]) желаетъ этого мѣста; откровенно скажу вамъ, я не думаю, чтобы онъ зналъ эту спеціальность; но вмѣстѣ съ тѣмъ думаю, что онъ былъ бы не хуже Мухина, особенно если учредить должность такъ, чтобы она была подчинена управляющему конторою». Повидимому, этотъ Алексѣй Степановичъ и былъ назначенъ «инспекторомъ репертуара». По крайней мѣрѣ указаніе на это есть въ письмѣ отъ 14 дек. 1851 г. «Изъ послѣдней вѣдомости о сборахъ я замѣчаю, пишетъ Гедеоновъ, постепенное уменьшеніе ихъ, сравнительно съ прошедшими годами; а какъ времени для представленій остается уже не много и потому должно дорожить каждымъ днемъ, то и прошу Васъ обще съ Алексѣемъ Степановичемъ (къ которому также пишу по сему предмету) обратить на составъ спектаклей вообще все вниманіе и стараться составлять и держать репертуаръ вообще изъ пьесъ, любимыхъ публикою и приносящихъ болѣе другихъ доходовъ; напр., почему до сего времени не повторена опера Дина — «Цыганка», имѣющая успѣхъ, если за болѣзнью Косицкой, о которой мнѣ писалъ Алексѣй Сте-

[1]) Не Пороховщиковъ-ли?

пановичъ, то роль ея можно бы было передать другой и воспользоваться представленіемъ оперы въ настоящее не выгодное передъ праздниками время; на святкахъ и менѣе интересные спектакли привлекутъ народъ, но теперь другое дѣло» [1]).

Вновь назначенный «инспекторъ репертуара» занималъ эту должность около 2 лѣтъ. Въ письмѣ отъ 31 дек. 1851 г. сообщается объ оставленіи Алексѣемъ Степановичемъ службы при театрѣ, о порученіи его обязанности Верстовскому и о назначеніи послѣднему въ помощники «для исполненія приказаній по этому дѣлу» г. Пельта.

Уже выше мы встрѣтились съ жалобой Гедеонова на упадокъ сборовъ, объясняемый имъ составомъ репертуара. Жалобы эти повторяются и впослѣдствіи, а неудовлетворительный составъ репертуара до нѣкоторой степени объясняется бенефисами. Въ этомъ отношеніи любопытно письмо отъ 13 окт. 1852 г. «Изъ новыхъ пьесъ, данныхъ въ прошломъ репертуарѣ, о которыхъ Вы (Верстовскій) говорите въ письмѣ отъ 9 ч. сего октября, по моему, пишетъ Гедеоновъ, по правдѣ сказать, ни одна не могла и обѣщать успѣха, который могъ бы имѣть хоть сколько нибудь вліянія на перемѣну въ сборахъ къ лучшему. Всѣ эти пьесы не болѣе, какъ бенефисный наборъ, и пожалуй не дурны, но только между другими болѣе дѣльными и капитальными, на которыхъ спектакли должны вообще основываться. Содержа репертуаръ только изъ пьесъ бенефисныхъ, дирекція, конечно, не платитъ ничего авторамъ, но зато собственный репертуаръ ея дѣлается уже второстепеннымъ передъ бенефисами, и слѣдовательно никогда не дойдетъ до довѣренности къ нему публики и не будетъ хорошимъ потому, что въ бенефисы ни одинъ авторъ не отдастъ труда капитальнаго. Въ этомъ распоряженіи дирекція, сохраняя небольшія издержки по платежамъ авторамъ, теряетъ гораздо болѣе по сборамъ и отучаетъ все болѣе и болѣе публику

---

[1]) См. также письмо 2 янв. 1851 г., «прошу Васъ обще съ Алексѣемъ Степановичемъ внимательно сообразить о томъ, будетъ ли полезна постановка этой комедіи (Арапова «Вся Москва на балѣ»), и мнѣ донести, и въ какое время удобнѣе ее поставить».

отъ театра. Если французскіе спектакли не находятъ достаточно въ Москвѣ для себя публики, то національный театръ не можетъ не имѣть ее, если только театръ будетъ постоянно интересовать и завлекать зрителей по вкусу каждаго. Въ Москвѣ есть также писатели, у которыхъ свои знакомства; приласкавши къ театру первыхъ, пойдутъ за ними и послѣднія, и по говору всѣхъ ихъ вмѣстѣ составится переходъ къ лучшему и въ общей массѣ публики. Бенефисы никакъ не должны занимать перваго мѣста на репертуарѣ, а пока дирекція не возвыситъ своихъ спектаклей, то бенефисный водевильный сборъ, преобладая на театрѣ, все болѣе и болѣе будетъ ронять его въ общественномъ значеніи». Бенефисы были зломъ и въ другомъ отношеніи, поселяя раздоры и неудовольствія въ средѣ актеровъ. «Бенефисы есть дѣйствительно наказаніе, пишетъ Верстовскому Семеновъ, но какъ уничтожить ихъ?—Лѣтомъ они еще приносятъ пользу, но съ сентября вяжутъ по рукамъ и по ногамъ. А что будете дѣлать? Всякій уже упрочился на осени, а перевести на лѣто значитъ поднять на себя вопль и проклятіе. И теперь мнѣ уже порядкомъ достается за то, что ни одинъ не дѣлаетъ полныхъ сборовъ: ибо публика болѣе интересуется спектаклями казенными, а бенефисы видитъ за обыкновенныя деньги, при повтореніи» (1852, дек. 7). Все это, конечно, справедливо, но не нужно забывать и того, что, благодаря бенефисамъ, увидали сцену такія пьесы, которыя безъ того не попали бы туда. Одноактный отрывокъ Гоголя «Тяжба» пролежалъ въ столѣ у автора вплоть до 1844 года, и только благодаря М. С. Щепкину былъ дозволенъ ему въ день бенефиса» (бар. Дризенъ, стр. 131).

Объясненія, слѣдовательно, должно искать въ чемъ нибудь другомъ, а не въ однихъ бенефисахъ. Главная причина того, что репертуаръ стоялъ не на должной высотѣ, заключается въ общихъ условіяхъ положенія литературы, когда въ частности драматическія произведенія должны были проходить, какъ мы видѣли выше, сквозь строй тройной цензуры.

Отчасти объясняется дѣло, повидимому, вкусами лицъ, завѣдывавшихъ репертуаромъ. Въ этомъ случаѣ интересна личность не разъ упоминавшагося Семенова, который исполнялъ эту обязанность въ Петербургѣ, какъ

видно, до ноября 1853 г. Въ своемъ письмѣ отъ 16 ноября 1853 г., надо полагать, въ отвѣтъ на вопросъ онъ пишетъ: «Павелъ Степановичъ Ѳедоровъ дѣйствительно распоряжается теперь нашимъ репертуаромъ. Онъ же есть и управляющій надъ театральнымъ училищемъ и чиновникъ особыхъ порученій при почтовомъ вѣдомствѣ. Будучи однимъ изъ дѣятельныхъ передѣлывателей французскихъ водевилей на русскіе нравы [1]), онъ безъ сомнѣнія сдѣлаетъ на пользу репертуара все, что только будетъ возможно при его литературномъ значеніи». Любопытно, напримѣръ, замѣчаніе Семенова по поводу «Бѣдной невѣсты» Островскаго (письмо 1852, дек. 7). «Комедія «Бѣдная невѣста», какъ мнѣ кажется, можетъ имѣть болѣе успѣха въ Москвѣ, гдѣ живетъ авторъ съ своимъ приходомъ.—Но здѣсь едва-ли.—Мнѣ кажется, лицо невѣсты съ ея вечерними прогулками по саду съ молодымъ парнемъ уже слишкомъ для сцены натурально. А впрочемъ на дѣлѣ будетъ яснѣе». А въ другомъ своемъ письмѣ отъ 31 дек. 1854 г., значитъ, когда уже онъ не состоялъ завѣдующимъ репертуаромъ, Семеновъ отвѣчаетъ Верстовскому: «Вы мнѣ пишете о театрахъ;—да, изящный вкусъ въ пьесахъ нынѣ существующихъ удивителенъ.—Впрочемъ, мы съ Вами люди прежняго времени, когда каторжныя стороны человѣчества, какъ чирья на тѣлѣ, скрывались и излѣчивались, не замарая собой окружающихъ; то теперь при обратномъ дѣйствіи намъ и не повѣрятъ, что это вовсе не увлекательно,—но скажутъ, что и безпутному пьяницѣ нельзя отказывать мѣста въ обществѣ, ибо у него найдется подъ часъ добродѣтели больше, чѣмъ у трезваго.—Впрочемъ, есть еще писатели, не похожіе на натурщиковъ,—это извѣстный Вамъ П. П. Сухонинъ. Онъ написалъ новую пьесу подъ названіемъ «Деньги»—трагедію XIX вѣка. Она поступила уже въ дирекцію, но здѣсь на нее натурщики смотрятъ своими глазами, да теперь и разыграть ее здѣсь довольно трудно, за неимѣніемъ дѣльныхъ исполнителей. У Васъ можно поручиться за успѣхъ, а пьеса, вѣроятно, и Вамъ понравится—дѣйствіе между людьми вполнѣ образованными, у кото-

---

[1]) Отзывы объ его водевиляхъ см. у Бѣлинскаго, т. III, IV, V. *Изд. Венгерова.*

рыхъ трагедіи разыгрываются по моему». Очевидно, нарождались иныя стремленія въ литературѣ, иные запросы, которые были чужды и непонятны гг. Семеновымъ съ ихъ представленіями о «натуральномъ» въ искусствѣ. Что же касается П. С. Ѳедорова, «чиновника особыхъ порученій при почтовомъ вѣдомствѣ», то о дѣятельности его въ роли завѣдующаго репертуаромъ ничего сказать не могу, за отсутствіемъ данныхъ.

Въ иныхъ случаяхъ та или другая пьеса попадала на сцену не въ силу личныхъ вкуса и симпатій завѣдующаго репертуаромъ, а по другимъ соображеніямъ. Въ январѣ 1852 г. Сушковъ представилъ Гедеонову записку о своихъ «литературныхъ трудахъ, отданныхъ на Московскій театръ»; тотъ, отправивъ записку Верстовскому, проситъ увѣдомить «съ возвращеніемъ записки, что и можно и должно сдѣлать» (письмо 19 янв. 1852 г.), а по полученіи отъ него отвѣта снова пишетъ въ свою очередь: «если піесы Сушкова не обѣщаютъ пользы отъ постановки ихъ, то не для чего ихъ и трогать» (31 янв. 1852 г.). Несмотря на это, 25 сент. 1853 г. онъ шлетъ Верстовскому такого рода письмо: «Въ бытность мою въ Москвѣ я говорилъ Вамъ, чтобы поставить пьесу «Движущіеся столы» г. Сушкова. Если у Васъ нѣтъ этой пьесы, то можете взять экземпляръ отъ самого г. Сушкова и доставить ко мнѣ для цензуры. Ее надобно поставить непремѣнно, потому что я Чаадаеву это обѣщалъ; впрочемъ, изъ этого можетъ послѣдовать только польза, потому что та пьеса подъ этимъ названіемъ, которая уже играется, очень дурна, а эта если не лучше, то по крайней мѣрѣ новость. Возьмите у г. Сушкова нѣсколько экземпляровъ и прикажите разучивать до возвращенія изъ цензуры». Въ поясненіе, но не въ оправданіе можно сказать, что эти «другія соображенія» продолжаютъ и понынѣ играть роль при выборѣ пьесъ для постановки въ театрохъ.

Перехожу теперь къ даннымъ объ отдѣльныхъ пьесахъ, заключающихся въ нашихъ письмахъ.

Бар. Дризенъ въ своей книгѣ замѣчаетъ, что «патріотическія пьесы, независимо отъ ихъ содержанія и литературныхъ достоинствъ, принимались съ распростертыми объятіями, и съ 1854 г. ихъ было особенно много»

(Матеріалы, стр. 147). Очевидно, онѣ имѣли успѣхъ. По крайней мѣрѣ объ одной изъ нихъ «Праздникъ въ Севастополѣ», Гедеоновъ пишетъ: «Было-бы желательно сыграть ее въ нынѣшнемъ же карнавалѣ... Пьеса эта по настоящимъ событіямъ такъ интересна, что о представленіи ея не нужно возвѣщать въ афишахъ и газетахъ о томъ, что будетъ дана въ непродолжительномъ времени, ибо не справиться съ требованіями мѣстъ, а объявить только наканунѣ или за два дня до самаго представленія» (январь 1854 г.) Въ другомъ своемъ письмѣ отъ 1 февр. 1854 г. онъ пишетъ, что «должно какъ только возможно поспѣшить окончаніемъ постановки ея на сцену, чтобы сыграть до масленицы, насколько успѣется». Конечно, обстоятельствами минуты объясняется постановка и другихъ пьесъ подобнаго рода, какъ, напр., свидѣтельствуетъ письмо отъ 13 іюля 1854 г.: «На 25-е іюня предположено по Вашему репертуару дать между прочимъ пьесу «Дѣдушка русскаго флота». Она по торжественности дня дѣйствительно умѣстна, но еще было бы лучше назначить Полевого-же пьесу «Русскій морякъ» съ пѣснью «Въ честь русскаго флота», заключающеюся въ пьесѣ. Если она у Васъ можетъ идти и найдутся костюмы, то лучше бы ее назначить съ исполненіемъ вышесказанной пѣсни» [1]). Но несомнѣнно, и успѣхъ подобныхъ пьесъ объяснялся обстоятельствами минуты. Въ другое время такого рода произведенія успѣха не имѣли. Такъ въ письмѣ отъ 22 дек. 1850 г. Гедеоновъ соглашается на то, чтобы не повторять пьесу «Освобожденіе Москвы въ 1812 г.» въ виду ея неуспѣха, 23 марта 1852 г. сообщаетъ, что не имѣла успѣха пьеса «Блокада Костромы», а 24 апр. 1852 г. пишетъ о неуспѣхѣ драмы «Незабвенный годъ».

---

[1]) Кстати приведу здѣсь слѣдующую замѣтку изъ письма отъ 11 авг. 1854 г.: «Піеса г. Лажечникова «Новобранецъ 12 года» отправлена въ цензуру, а за пожертвованіе имъ авторской части въ пользу нижнихъ чиновъ Л.-Гв. Павловскаго полка Высочайше повелѣно объявить г. Лажечникову чрезъ меня благодарность отъ имени Его Величества. Прилагая съ исполненіемъ сего письмо мое къ г. Лажечникову, прошу Васъ приказать доставить оное къ нему немедленно».

Въ 1849 г. предлагалась къ постановкѣ опера «Староста», музыка которой написана А. Ѳ. Львовымъ, но, повидимому, эта опера не была поставлена. Сообщаю здѣсь письма по этому поводу (ихъ всѣхъ пять), нѣкоторыя въ извлеченіи, письма же Львова цѣликомъ. Въ письмѣ отъ 20 сент. 1849 г. сообщается о томъ, что было сдѣлано представленіе директору «о постановкѣ оперы «Староста», которая какъ по содержанію, такъ и по музыкѣ весьма занимательна и обѣщаетъ дирекціи хорошія выгоды». Въ Петербургѣ оказалось, «этой оперы поставить было нельзя, потому что Петровъ, занимающій въ ней главную роль, ѣдетъ въ Москву, и вообще зимою русская опера у насъ не существуетъ; слѣдовательно она можетъ итти только на Московскихъ театрахъ». Далѣе слѣдуетъ замѣчаніе, что либретто и музыка оперы препровождаются при письмѣ, которое заканчивается просьбой отъ имени Гедеонова высказать мнѣніе «по сему предмету».

Второе относящееся сюда письмо принадлежитъ автору либретто (фамилію его мнѣ не удалось разобрать), который проситъ Верстовскаго обратить вниманіе на его трудъ и откровенно сказать о немъ свой взглядъ, хотя самъ онъ о своемъ трудѣ не очень-то высокаго мнѣнія. «Я самъ знаю очень хорошо, что либретто немножко смахиваетъ на дребедень,—но я не думалъ итти по обыкновенной дорогѣ, т. е. любовь съ препятствіями, бракъ съ назиданіемъ и проч. т. п. Я хотѣлъ служить композитору: дать движеніе, жизнь во всей пьесѣ и лучшія мѣста для музыки,—и все зависитъ отъ нея: не знаю какъ Алексѣй Ѳедоровичъ (Львовъ) сдѣлалъ свое дѣло». Далѣе сообщается о Львовѣ, что «онъ еще все за городомъ, гдѣ Дворъ; на дняхъ я его видѣлъ и онъ говорилъ, что очень надѣется на Ваше участіе въ постановкѣ пьесы, тѣмъ болѣе что въ восхищеніи отъ пріема, какой Вы ему сдѣлали въ Москвѣ. Черезъ недѣлю возвратясь изъ Царскаго Села, онъ будетъ Васъ просить письменно, а въ ноябрѣ лично; онъ непремѣнно ѣдетъ въ Москву».

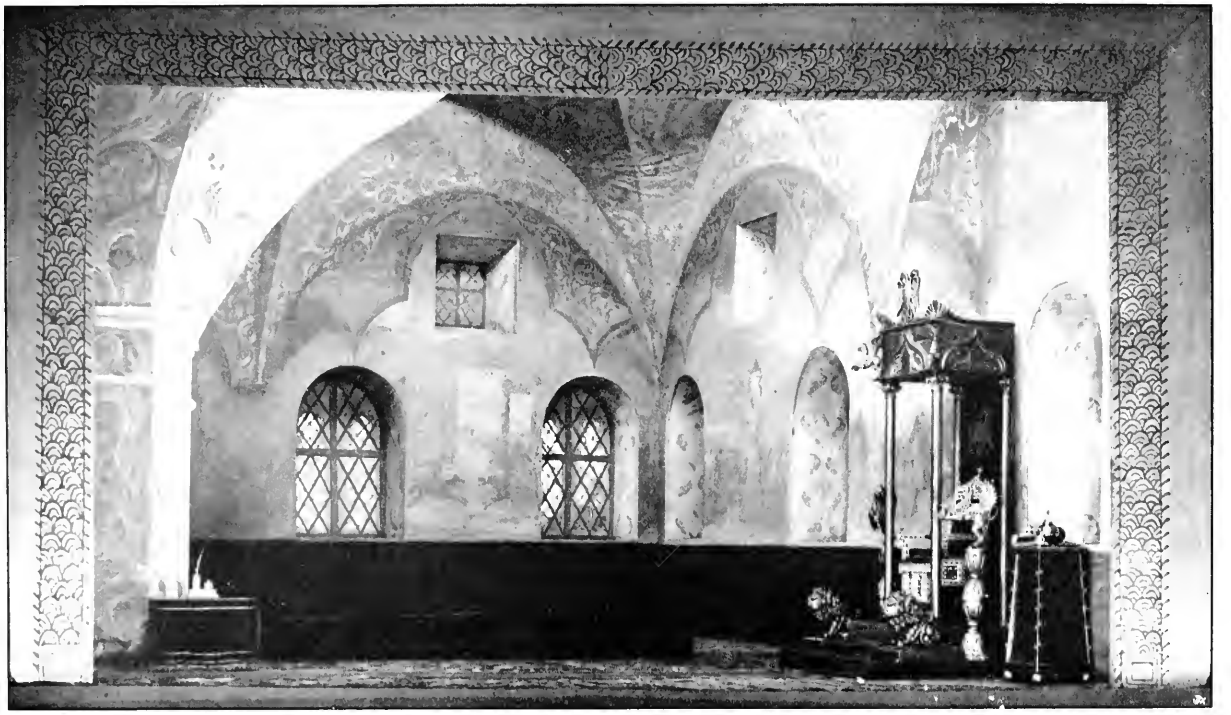
«Еще прошу Вашего совѣта: надо-ли мнѣ писать къ Мухину? Я ужъ знаю, каковъ онъ,—да все таки лучше задобрить и Павла Мардарьевича, не только такого Мухо..., какъ Вы его прозвали. И на это прошу совѣта.

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ГРАНОВИТОЙ ПАЛАТЫ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (4 КАРТИНА).

Въ 1849 г. предлагалась къ постановкѣ опера «Староста», музыка которой [illegible] А. Ѳ. Львовымъ, но, повидимому, эта опера не была поставлена. [illegible] здѣсь письма по этому поводу (ихъ всѣхъ пять), нѣкоторыя в [illegible]ложеніи, письма же Львова цѣликомъ. Въ письмѣ отъ 20 сент. 1849 г. сообщается о томъ, что было сдѣлано представленіе директору «о постановкѣ оперы «Староста», которая какъ по содержанію, такъ и по музыкѣ весьма занимательна и обѣщаетъ дирекціи хорошія выгоды». Въ Петербургѣ оказалось, «этой оперы поставить было нельзя, потому что Петровъ, занимающій въ ней главную роль, ѣдетъ въ Москву, и вообще зимою русская опера у насъ не существуетъ; слѣдовательно она можетъ итти только на Московскихъ театрахъ». Далѣе слѣдуетъ замѣчаніе, что либретто и музыка оперы препровождаются при письмѣ, которое заканчивается просьбой отъ имени Гедеонова высказать мнѣніе «по сему предмету».

Второе относящееся сюда письмо принадлежитъ автору либретто (фамилію его мнѣ не удалось разобрать), который проситъ Верстовскаго обратить вниманіе на его трудъ и откровенно сказать о немъ свой взглядъ, хотя самъ онъ о своемъ трудѣ не очень-то высокаго мнѣнія. «Я самъ знаю очень хорошо, что либретто немножко смахиваетъ на дребедень,—но я не думалъ итти по обыкновенной дорогѣ, т. е. любовь съ препятствіями, бракъ съ назиданіемъ и проч. т. п. Я хотѣлъ служить композитору: дать движеніе, жизнь во всей пьесѣ и лучшія мѣста для музыки,—и все зависитъ отъ нея: не знаю какъ Алексѣй Ѳедоровичъ (Львовъ) сдѣлалъ свое дѣло». Далѣе сообщается о Львовѣ, что «онъ еще все за городомъ, гдѣ Дворъ; на дняхъ я его видѣлъ и онъ говорилъ, что очень надѣется на Ваше участіе въ постановкѣ пьесы, тѣмъ болѣе что въ восхищеніи отъ пріема, какой Вы ему сдѣлали въ Москвѣ. Черезъ недѣлю возвратясь изъ Царскаго Села, онъ будетъ Васъ просить письменно, а я, [illegible] онъ непремѣнно [illegible] въ Москву».

«Еще прошу Вашего совѣта: надо-ли мнѣ писать къ Мухину? Я ужъ знаю, каковъ онъ,—да все таки лучше задобрить и Павла Мардарьевича, не только такого Мухо..., какъ Вы его прозвали. И на это прошу совѣта.



Роли я желалъ-бы раздать такъ: староста—Петровъ, Матвѣевъ—Бантышевъ, Матвѣева—Семенова, Зарубаевъ—Леоновъ, или какой нибудь другой теноръ, но актеръ получше; нѣмца управителя—Васильеву, Степана—Живокини, старостиху—Сабуровой I-й и такъ далѣе по русской труппѣ; а изъ французовъ Дюпети и Мерсона первымъ комикамъ, какихъ назначите, ибо я ихъ не знаю; такъ и хоръ французовъ изъ младшихъ актеровъ французской труппы и ихъ хористовъ, съ прибавкою изъ русскихъ актеровъ во французскій хоръ тѣхъ, которые поразвязнѣе, переведя имъ французскій выговоръ на русскія слова»... Далѣе, упомянувъ о томъ, что онъ встрѣтилъ «справедливое замѣчаніе» Верстовскаго относительно «Принца», который былъ «вздорный переводный трудъ», авторъ снова повторяетъ просьбу обратить вниманіе и устроить такъ, чтобы «всѣ занялись оперой» и при такомъ условіи ручается за успѣхъ.

Письма А. Ѳ. Львова.

1.

Любезнѣйшій другъ Алексѣй Николаевичъ!

Отправилось къ Вамъ мое дѣтище, сиречь: «Староста»—этотъ старичишка простой, русской, незатѣйный,—безъ такта говорить не умѣетъ,—я отпустилъ его съ радостію потому, что отпустилъ къ неизмѣнному другу многихъ лѣтъ. Если въ просьбѣ моей отказа не послѣдуетъ, то пріѣду въ Москву въ концѣ октября, и признаюсь, не столько для «Старосты», сколько по собственнымъ хозяйственнымъ дѣламъ; желалъ бы пробыть у Васъ недѣль шесть; о! какъ бы это было хорошо,—многое могли бы мы сдѣлать артистическаго. Если это мнѣ удастся, то постараюсь привесть съ собою г. Мора, для роли Кнопфа; это человѣкъ неподражаемый и тутъ какъ разъ въ своей тарелкѣ.

Объ Ундинѣ не знаю, что Вамъ сказать, любезный другъ;—французъ, голопузъ взялъ ноты, обѣщалъ къ осени кончить, между тѣмъ не имѣю отъ него ни отвѣта, ни привѣта; но какъ Петровъ у Васъ и многія приготовленія отъ дирекціи сдѣланы, то если бы г. Бантышевъ взялся спѣть роль

Рыцаря вмѣсто Леонова, гогда бы я попросилъ Васъ спросить отъ себя Александра Михайловича (Гедеонова), разрѣшитъ-ли онъ поставить Ундину, употребя на то Степанову, Бантышева, Петрова, Семенову, Артемовскаго,—да если бы я былъ съ Вами, то взыграло бы на зарѣ солнышко.—Хоры, вотъ бѣда!.. ну, да какъ нибудь (русское слово)—изъ одного бы сдѣлали двухъ. Постарайтесь, мой другъ, имѣть разрѣшеніе это до моего пріѣзда, чтобы послѣ не трудиться напрасно. Пусть Петербургъ поддерживаетъ италіанцевъ, а Москва русскихъ,—одно другого стоитъ. Если же вы полагаете невозможнымъ Бантышеву спѣть Рыцаря, то истинно страхъ беретъ произнести имя Леонова; онъ, мнѣ кажется, crescendo поетъ все хуже да хуже, послѣдній разъ въ «Фрейшютцѣ» пѣлъ просто нестерпимо; однако, семеро одного не ждутъ: ежели оперѣ идти, то пусть козлитъ Леоновъ,—мы постараемся, чтобы онъ въ день репрезентаціи поменьше ѣлъ макароновъ. Все это мы уладимъ, лишь бы имѣть своевременно разрѣшеніе директора. Сдѣлайте это, любезнѣйшій Алексѣй Николаевичъ; это Васъ, кажется, затруднить не можетъ, потому что разрѣшеніе Вы уже имѣли и сдѣлали нѣкоторые расходы, которые воротить должно. Не такъ ли?

А Староста Кузьма Петровичъ въ иныхъ мѣстахъ Васъ распотѣшитъ:—Петровъ поетъ эту роль отлично;—Іоганнису я напишу нѣсколько словъ, попрошу соблюсти показанныя темпо, что почитаю я однимъ изъ главнѣйшихъ условій для удовлетворительнаго исполненія музыки.

Прощайте почтеннѣйшій и любезнѣйшій другъ Алексѣй Николаевичъ, ахъ! какъ мы сыграемъ квартетецъ одного изъ Матадоровъ!—какъ я не старъ, а пальцы исполняютъ требованія души;—какъ пріятно мнѣ будетъ сблизиться les armes á la main съ артистами, которые меня посѣщали въ Москвѣ. Прощайте, душевно Вамъ преданный А. Львовъ.—Не оставьте меня съ моими чадами!!—pour ne pas dire (*гадами*).

27 сентября 1849. С.Петербургъ.

PS. До время не говорите, что я писалъ Вамъ, ибо вижу, что дѣла сами собою гораздо лучше устраиваются, чѣмъ съ просьбами и хлопотами. Лишь бы мы вольны были Ундину давать и не давать, судя по обстоятельствамъ.

2.

Любезнѣйшій другъ, Алексѣй Николаевичъ!

Я уже писалъ Вамъ о «Старостѣ»; теперь, прочитавъ письмо Ваше къ Куликову, я не могу воздержаться, чтобы не сказать Вамъ еще нѣсколько словъ.—Вчера дѣлалъ я у себя небольшую репетицію, и смѣю думать, что нѣкоторыми нумерами этотъ россійскій мужичекъ Васъ позабавитъ, только покорнѣйше Васъ прошу не допускать первой репрезентаціи, доколѣ всѣ актеры не будутъ совершенно знать своего дѣла, тутъ игры не менѣе музыки.—Всѣмъ, кому вздумается говорить объ этомъ увражѣ, объяснять, что это не опера, а оперета, писанная по средствамъ пѣвцовъ и оркестра Александринскаго театра,—а кто не знаетъ, велики ли эти средства!

Въ афишѣ можете меня и вовсе не называть, но ежели сочтете необходимымъ, то назвать просто А. Ѳ. Львова. Вмѣстѣ съ симъ пишу Іоганнису и сообщаю ему показаніе метронома, посылаю и самый метрономъ, которымъ я руководствовался; пишу также нѣсколько словъ А. Е. Мухину. Васъ просить, любезный другъ, надобности не чувствую: кто любитъ музыку такъ, какъ Вы ее любите,—кто говоритъ объ ней такъ, какъ говорите Вы,—кто умѣетъ такъ сохранять искреннюю дружбу, какъ Вы ее сохраняете постоянно нѣсколько десятковъ лѣтъ,—того просить не о чемъ,—онъ дѣлаетъ для меня то, что бы сдѣлалъ для него я. Я больше ничего не желаю. Надѣюсь, что для роли Кнопфа подъѣдетъ къ Вамъ г. Мооръ,—онъ такъ смѣшенъ и такой актеръ, что это будетъ большой поддержкой для пьесы.

Изъ всѣхъ номеровъ скажу Вамъ только объ одномъ, а именно о 4-мъ, т. е. о молитвѣ 2 дѣйствія, во время которой я хотѣлъ изобразить пѣніе птицъ;—если споютъ и сыграютъ хорошо, то успѣхъ этого номера несомнѣненъ,—если дурно, то произведетъ общій смѣхъ. Всѣ выходки флейтъ и гобоя должны быть сдѣланы во время, коротко,—очень тихо ppp,—едва слышны сквозь шестиголосной гармоніи. Прочее въ рукахъ Іоганниса пойдетъ какъ должно. При началѣ увертюры и въ этомъ 4 номерѣ сурдины необходимы.

Я сколь возможно тороплюсь окончаніемъ дѣла, прежде чего не можетъ состояться моя командировка въ Москву. Какъ только возможно скорѣе пріѣду,—но Вы, любезный другъ, меня къ 1 представленію не ожидайте (не говоря объ этомъ никому)—если не успѣю къ первому, то надѣюсь, что второе, третье доставятъ мнѣ не менѣе удовольствія; главное, увѣряйте каждаго, что это не опера, а оперетка, иначе гора родитъ мышь, что всегда весьма невыгодно.

Прощайте, любезнѣйшій другъ, мысленно Васъ обнимаю и надѣюсь въ будущемъ мѣсяцѣ сдѣлать это на самомъ дѣлѣ.

Душевно Вамъ преданный А. Львовъ.

8 октября 1849 г.

Выше мною было замѣчено, что данная опера, повидимому, не была поставлена на сценѣ, хотя такому предположенію какъ будто противорѣчатъ данныя писемъ Львова, его слова о томъ, чтобы не ждали къ первому представленію. Основаніе же для такого моего предположенія я нахожу въ слѣдующемъ письмѣ Гедеонова отъ 27 дек. 1849 г.: «Посылаю къ Вамъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, полученное мною письмо отъ актера Армана о позволеніи ему дать въ свой бенефисъ водевиль «Кто правъ, кто виноватъ». Во время бытности Вашей въ Петербургѣ Вы говорили мнѣ, что оперу Львова нельзя ставить именно потому, что въ ней участвуютъ русскіе и французы. Поэтому выходитъ, что и просимую актеромъ Арманъ піесу, требующую также участія русскихъ и французовъ, также дозволить не должно, и тѣмъ болѣе еще, что и сама піеса очень плоха, да и къ чему вводить подобные бенефисные фарсы, которые и здѣсь я стараюсь сколько возможно уничтожить». Данное письмо, кажется, даетъ право на сдѣланное мною предположеніе, которое подкрѣпляется еще тѣмъ обстоятельствомъ, что въ дальнѣйшей перепискѣ я не встрѣтилъ болѣе никакихъ указаній, относящихся къ оперѣ Львова.

13-го сентября 1851 г. извѣстный намъ Семеновъ писалъ Верстовскому, что его опера «Панъ Твардовскій» монтируется и уже почти готова

и что по расположенію репертуара петербурскихъ театровъ должна итти въ концѣ сентября, никакъ не позднѣе. Видимо, предполагалось участіе въ этой оперѣ московскаго артиста Щепина, такъ какъ Семеновъ жалуется, что «весьма неудобно ждать пріѣзда Щепина до ноября мѣсяца, ибо къ тому времени все, что выучено для Твардовскаго, перезабудется и надобно будетъ начинать вновь», а между тѣмъ предстоитъ еще постановка бенефисныхъ оперъ. Въ виду этого «Щепинъ, пріѣздомъ котораго никто не можетъ обижаться, слѣлалъ бы прекрасно, пріѣхавши для постановки «Твардовскаго», но только не въ ноябрѣ, а въ сентябрѣ». Верстовскій хотѣлъ сдѣлать нѣкоторыя измѣненія въ оперѣ, по поводу которыхъ Семеновъ пишетъ: «Что же касается до перемѣнъ, сдѣланныхъ Вами, и прибавленій къ этой оперѣ, то это дѣло святое и противъ желанія Вашего передать эти перемѣны и для здѣшней постановки говорить нечего, а должно исполнить, что я и дѣлаю, посылая къ Вамъ требуемую партитуру». Затѣмъ онъ проситъ о «скорѣйшей высылкѣ партитуры обратно, дабы опера могла пойти хоть въ первыхъ числахъ октября, если не въ концѣ сентября, и о присылкѣ замѣчаній «по всѣмъ тѣмъ предметамъ, которые должны быть измѣнены и поставлены въ болѣе выгодномъ свѣтѣ».

Первое представленіе оперы состоялось 11 октября 1851 г., какъ о томъ свидѣтельствуетъ письмо Семенова. «Пишу къ Вамъ по возвращеніи изъ театра, послѣ представленія «Твардовскаго». Представленіемъ этимъ я совершенно доволенъ—оно достигло цѣли, т. е. будетъ жить на репертуарѣ, а въ извѣстные дни давать сборъ... Сегодня былъ театръ совершенно полонъ. Особенно принимали Петрова (хотя онъ былъ и не здоровъ). Булаховъ-Красицкій мѣстами пропѣлъ хорошо. Артемовскій — цыганъ былъ также не дуренъ, какъ актеръ. Цыганскую пѣсню заставили повторить. Петрова два раза вызывали. Машинная часть, устроенная Вальцемъ, была отлична и прошла что называется безъ сучка и задоринки. Особенно произвелъ фуроръ пожаръ замка въ послѣднемъ явленіи; громкое браво встрѣтило и проводило его. По окончаніи Вальцъ былъ два раза вызванъ. Костюмы чисты и богаты. Однимъ словомъ, сдѣлано и сдѣлалось все такъ,

какъ только можно было желать, и признаться, поутру я побаивался, ибо отъ такихъ работъ на Александринскомъ театрѣ давнымъ давно всѣ отстали. Бранить Вамъ насъ не за что. Право, желаю, чтобы также прошло и въ Москвѣ. Но при этомъ долженъ Вамъ покаяться въ своеволіи—но безъ суда не обвиняйте. Дѣло въ томъ, что 2-е дѣйствіе было раздѣлено на два, отчего «опера вышла въ 4 акта». Послѣдствія этой перемѣны оправдались успѣхомъ. Музыки нисколько не пропало,—и избѣжали необходимой путаницы». Прибавленій къ оперѣ, о которыхъ было упомянуто выше, надо полагать, не было еще прислано Верстовскимъ, такъ какъ Семеновъ въ концѣ пишетъ: «Было бы хорошо, если бы Вы прислали изъ прибавленій Вашихъ къ оперѣ, что только возможно, напр., прибавочную арію съ хоромъ для цыгана, арію Твардовскаго, или то, что сами разсудите,—мы можетъ быть и поуправились бы этимъ дѣломъ, хорошее никогда не поздно».

Изъ другихъ оперъ, шедшихъ на петербургской сценѣ, упоминаются «Волшебный стрѣлокъ», «Андорская долина», «Русалка», «Вадимъ» (послѣдняя предполагалась только къ постановкѣ, но поставить ее не успѣли), Вотъ письма (въ извлеченіи), касающіяся этихъ оперъ:

1) Изъ письма Гедеонова отъ 5 ноября 1851 г.:

«Въ прошедшее воскресенье дебютировали здѣсь въ «Волшебномъ стрѣлкѣ» Лаврова (Агатою) и Любская (Анетою). Обѣ онѣ сильно оробѣли и, какъ бы прикованныя къ мѣсту, не имѣли ни рукъ, ни ногъ для какого либо движенія. Впрочемъ, послѣ пѣнія понравились, особенно Лаврова, и были нѣсколько разъ вызываемы; есть надежда, что съ прилежаніемъ и занятіями онѣ сдѣлаются для русской оперы весьма полезными».

2) Изъ письма Семенова отъ 2 февр. 1852 г.:

«Говоря въ послѣднемъ письмѣ о переводѣ русскихъ пѣсенниковъ Булахова и другихъ въ Москву,—за что хотите Вы лишить петербургскій театръ или ближе сказать меня, усерднѣйшаго поклонника Вашего, любимой мечты поднять родную пѣсню, которая непремѣнно найдетъ отго-

лосокъ. Безъ трудностей нѣтъ и добычи. Добиваясь на отдѣленіе хоровъ, я можетъ быть успѣю на то же по балету,—тогда заживемъ порядкомъ.

На дняхъ давали здѣсь новую оперу «Андорская долина», въ которой по сюжету и драматическому положенію лежали и пѣли Орлова и Жулева [1]). Послѣдняя по общему опредѣленію была прекрасна и одна только была нѣсколько разъ вызвана. За то прочіе на славу не хороши, потому что таковы есть уже отъ природы, или при хорошемъ исполненіи одного лица показались хуже того, какъ были прежде въ своемъ только обществѣ. Сбору было мало, и какъ теперь дней уже не много, и каждый изъ нихъ оцѣненъ на вѣсъ золота, то повтореніе оперы отложено за святую недѣлю. Тогда пройдетъ чадъ италіанщины,—и прослушаютъ многіе, и быть можетъ упрекнутъ себя за настоящую холодность, и Вы хотите погубить меня?»

3) Изъ двухъ писемъ Семенова отъ 7 дек. 1852 г. и 7 янв. 1853 г.:

«Недавно возобновили мы «Русалку» 1 часть и не безъ пользы. Хорошо поставленная, она привлекаетъ въ театръ старожиловъ для повѣрки своихъ первыхъ впечатлѣній, и молодыхъ для справки, чѣмъ старина восхищалась, и вотъ въ три представленія сдѣлала сбору 3.000 руб., что для русской оперы при италіанцахъ не дурно. Для праздниковъ почти находка. Новый балетъ очень дорого стоитъ и никакъ не окупается—послѣ третьяго представленія сборы отъ него стали уже слабѣть, и теперь вошелъ въ рядъ балетовъ уже устарѣлыхъ. Гризи, видимо, не любятъ, а съ нею и на балетъ смотрятъ косо».

«Пріѣхала въ италіанскую нашу оперу прежняя любимица Віардо, и теперь Петербургъ только ею и бредитъ... Здѣсь очень нравится «Русалка» и вотъ причина, по которой остановилась на нынѣшній годъ постановка «Вадима», но приготовленія къ тому уже всѣ сдѣланы».

Небезынтересно замѣчаніе того же Семенова (письмо 31 дек. 1851 г.) о состояніи русской оперы въ Петербургѣ: «На нашу русскую оперу въ Петербургѣ опять повѣялъ сирокко. Боюсь, чтобы она попрежнему не

---

[1]) Екат. Ник. впослѣдствіе извѣстная драматическая артистка.

Прим. ред.

обратилась въ остовъ окаменѣлости. Пожаловаться на сборы отъ нея, кажется, нельзя, а все что-то ей не уживается».

Въ сезонъ 1851—52 гг. большимъ успѣхомъ и въ Петербургѣ и въ Москвѣ пользовался «Денщикъ», драма Кукольника въ 5 актахъ изъ временъ Петра Великаго, первое упоминаніе о которой, какъ о не вышедшей еще изъ цензуры, находимъ въ письмѣ Семенова отъ 13 сент. 1851 г.

8-го окт. 1851 г. Гедеоновъ пишетъ: «Посылаю Вамъ піесу Кукольника «Денщикъ» для постановки какъ только можно будетъ успѣть въ нынѣшнемъ карнавалѣ. Здѣсь она пойдетъ не позже начала декабря; у Васъ можетъ быть играема послѣ половины. Кукольникъ въ концѣ текущаго мѣсяца думаетъ поѣхать въ Москву и вѣроятно будетъ у Васъ для объясненій по своей пьесѣ, о чемъ передайте Алексѣю Степановичу и скажите ему, чтобы прислалъ распредѣленіе ролей. Музыку для антрактовъ, увертюры и для ансамблей пишетъ Дютшъ, и какъ будетъ готова, то пришлю ее къ Вамъ. Синецкая просила эту піесу себѣ для бенефиса, но авторъ на то не согласенъ, да и для дирекціи нѣтъ никакого расчета подобнаго рода капитальныя піесы давать въ бенефисы и получать вмѣсто полнаго сбора половину».

Черезъ три дня, 11-го окт., Семеновъ посылалъ Верстовскому петербургское распредѣленіе ролей изъ новой драмы съ замѣчаніемъ, что «болѣе всѣхъ затрудняла здѣсь роль аптекаря, не требующая никакихъ фарсовъ, ибо смѣшна сама по себѣ. Отдали Сосницкому, но не знаемъ, выучитъ-ли злодѣй. Денщикъ у насъ будетъ прекрасенъ—кому Вы отдадите? и очень бы хотѣлось знать: какъ Вамъ показалась піэса?»

11-го декабря онъ же сообщалъ объ успѣхѣ «Денщика»:

«Наконецъ «Денщикъ» сыгранъ. По первому представленію всякіе знахари изъ нашего театральнаго міра рѣшили, что піэса негодная и далеко не пойдетъ по сборамъ,—но сегодня идетъ пятое представленіе и театръ постоянно полонъ,—на завтра также уже ложъ нѣтъ, что вѣроятно послѣдуетъ и въ пятницу для закрытія русскихъ спектаклей передъ праздникомъ. Это такіе дни, въ которые трудно заманить народъ въ театръ, ибо деньги нужны къ празднику. Какъ бы то ни было, а расходы на «Ден-

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ШАТРА ВЪ ТАЙНИНСКОМЪ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (5 КАРТИНЪ)

[illegible] окаменѣлости. Пожаловаться на сборы отъ нея, ка[illegible] а все что-то ей не уживается».

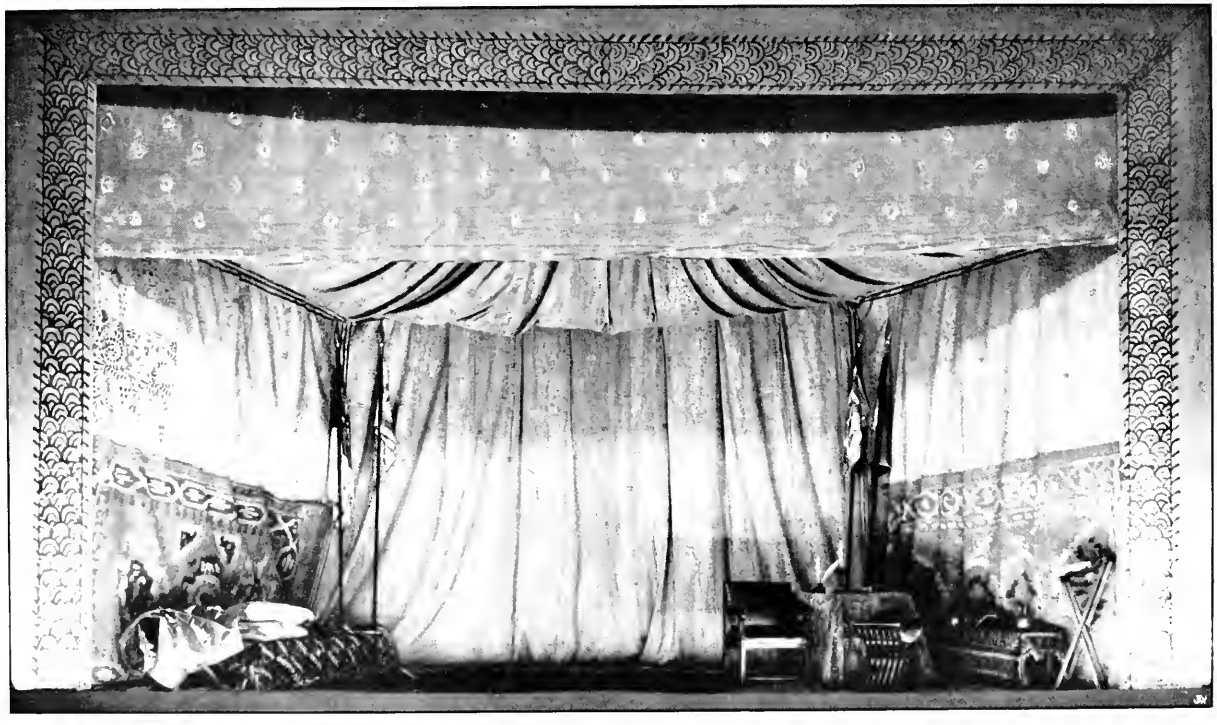
[illegible] 1851—52 гг. большимъ успѣхомъ и въ Петербургѣ и въ [illegible] пользовался «Денщикъ», драма Кукольника въ 5 актахъ изъ времени Петра Великаго, первое упоминаніе о которой, какъ о не вышедшей еще изъ цензуры, находимъ въ письмѣ Семенова отъ 13 сент. 1851 г.

8-го окт. 1851 г. Гедеоновъ пишетъ: «Посылаю Вамъ піесу Кукольника «Денщикъ» для постановки какъ только можно будетъ успѣть въ нынѣшнемъ карнавалѣ. Здѣсь она пойдетъ не позже начала декабря; у Васъ можетъ быть играема послѣ половины. Кукольникъ въ концѣ текущаго мѣсяца думаетъ поѣхать въ Москву и вѣроятно будетъ у Васъ для объясненій по своей пьесѣ, о чемъ передайте Алексѣю Степановичу и скажите ему, чтобы прислалъ распредѣленіе ролей. Музыку для антрактовъ, увертюры и для ансамблей пишетъ Дютшъ, и какъ будетъ готова, то пришлю ее къ Вамъ. Синецкая просила эту піесу себѣ для бенефиса, но авторъ на то не согласенъ, да и для дирекціи нѣтъ никакого расчета подобнаго рода капитальныя піесы давать въ бенефисы и получать вмѣсто полнаго сбора половину».

Черезъ три дня, 11-го окт., Семеновъ посылалъ Верстовскому петербургское распредѣленіе ролей изъ новой драмы съ замѣчаніемъ, что «болѣе всѣхъ затрудняла здѣсь роль аптекаря, не требующая никакихъ фарсовъ, ибо смѣшна сама по себѣ. Отдали Сосницкому, но не знаемъ, выучитъ-ли людей. Денщикъ у насъ будетъ прекрасенъ—кому Вы отдадите? и очень бы хотѣлось знать: какъ Вамъ показалась піэса?»

11-го декабря онъ же сообщалъ объ успѣхѣ «Денщика»:

Наконецъ «Денщикъ» сыгранъ. По первому представленію всякіе [illegible] изъ нашего театральнаго міра рѣшили, что піэса негодная и далеко не пойдетъ по сборамъ,—но сегодня идетъ пятое представленіе и театръ [illegible] полонъ,—на завтра также уже [illegible] нѣтъ [illegible] послѣдуетъ и въ пятницу для закрытія русскихъ спектаклей передъ праздникомъ, [illegible] дни, въ которые трудно заманить народъ въ театръ, ибо деньги нужны къ празднику. Какъ бы то ни было, а расходы на «Ден-



щика» уже возвращены дирекціи, слѣдовательно, піэса не дурна и понравилась, если ходятъ смотрѣть. Государь Императоръ удостоилъ своимъ посѣщеніемъ первое представленіе, оставался до конца четвертаго акта, а на второе представленіе осчастливилъ вновь своимъ присутствіемъ четвертый и пятый акты. Каратыгинъ I получилъ въ подарокъ брилліантовый перстень. Піэса была разыграна превосходно Каратыгинымъ, Самойловою и Сосницкою. Сосницкій желалъ быть хорошимъ—былъ очень нехорошъ, говоря нѣмецкимъ нарѣчіемъ, слишкомъ торопился, не договаривалъ словъ и не былъ слышенъ. Со вчерашняго разу сдѣлался лучше. Прочіе по незначительности ролей не портили».

Того же 19-го дек. Гедеоновъ послалъ подробное описаніе декорацій для постановки «Денщика», которыя «должны показывать вообще простоту и оригинальность того времени, въ которое происходитъ дѣйствіе. Ничего богатаго и блестящаго не допускается». При этомъ совѣтывалось дѣлать какъ можно менѣе расходовъ на постановку. При письмѣ посылалась «выписка о мѣстахъ, исключенныхъ авторомъ изъ піэсы».

24-го декабря Гедеоновъ писалъ, что «Кукольникъ поѣздку свою въ Москву, кажется, отмѣнилъ, и поэтому ожидать его нечего. Онъ желаетъ, чтобы на первое время роль денщика игралъ Полтавцевъ».

Въ слѣдующемъ же письмѣ отъ 26-го декабря уже утвердительно сообщается, что Кукольникъ по болѣзни не поѣдетъ въ Москву.

Въ письмѣ отъ 31-го декабря Семеновъ снова пишетъ объ успѣхѣ «Денщика» въ Петербургѣ: «Денщикъ» здѣсь всѣмъ вообще (изъ публики) понравился, а при семи послѣднихъ представленіяхъ его театръ былъ полонъ, несмотря на то, что дни подходили уже подъ праздникъ, а теперь постоянно спрашиваютъ въ кассѣ, когда пойдетъ «Денщикъ». Мы не слишкомъ отдаляемъ, чтобы праздничными сборами воспользоваться дешевле. Очень было бы хорошо, если бы и въ Москвѣ онъ сдѣлалъ что нибудь хорошее».

То же самое читаемъ въ письмѣ Гедеонова отъ 11 янв. 1852 г.: «Не знаю, какъ въ Москвѣ, отличающейся всегда особенностями, а здѣсь драма «Денщикъ» принята и играется вотъ уже 13-й разъ съ большимъ успѣ-

хомъ». И въ Москвѣ драма Кукольника понравилась публикѣ, какъ о томъ свидѣтельствуютъ письма Гедеонова: «Очень радъ успѣху «Денщика», тѣмъ болѣе что въ Москвѣ на оный вовсе не надѣялись. Если представленія его продолжаются успѣшно, что должно полагать, то нѣтъ никакой надобности переводить его на Малый театръ, но лучше давать по очереди съ балетомъ на Большомъ. Малый же театръ занимать французами, когда пойдетъ «Денщикъ» на Большомъ, и при балетѣ русскими спектаклями» (письмо отъ 18 янв. 1852 г.).

«Пока «Денщикъ» нравится и дѣлаетъ сборы, то нѣтъ надобности переноситъ его на Малый театръ, или вскорости дѣлать перестановку въ первоначальныхъ персонахъ» (19 янв. 1852 г.).

«Судя по сборамъ второго и третьяго представленія «Денщика», мнѣ кажется, что было бы выгоднѣе чаще играть эту піэсу, нежели старыя, много разъ уже переигранныя, какова «Клара д'Обервиль» и другія, не исключая изъ того и дебютовъ Рыбакова, въ которыхъ еще не видно большой необходимости». (31 янв. 1852 г.).

Авторъ, очевидно, побывалъ въ Москвѣ и остался очень доволенъ. Семеновъ сообщаетъ, что «Кукольникъ не нахвалится исполненіемъ «Денщика» въ Москвѣ». Письмо (2 февр. 1852 г.) заключаетъ далѣе новыя свѣдѣнія объ успѣхѣ драмы въ Петербургѣ: «здѣсь онъ («Денщикъ») вотъ ужъ 19 разъ приноситъ сбору круглымъ счетомъ болѣе 1.000 руб. серебр. Трудъ не потерянъ».

Таковъ былъ успѣхъ произведенія Кукольника на обѣихъ столичныхъ сценахъ.

Въ томъ же 1851 г. была пріобрѣтена дирекціею пяти-актная драма г. Сухонина «Русская свадьба въ концѣ XVII в.», по отзыву Семенова, «превосходно написанная со всѣми свадебными обычаями того времени» [1]) и до сихъ поръ не сходящая со сцены въ провинціи.

---

[1]) Письмо отъ 13 сент. 1851 г.

Въ Петербургѣ она была поставлена, повидимому, въ томъ же сезонѣ 1851—52 гг., въ Москвѣ же только въ слѣдующемъ сезонѣ 1852—53 гг. Почему это такъ вышло, мнѣ неизвѣстно: въ письмахъ нѣтъ для того данныхъ. Должно при этомъ замѣтить, что не встрѣчается никакого упоминанія объ этой пьесѣ за періодъ времени отъ 13 сент. 1851 г. (письмо Семенова, изъ котораго приведена выписка) до 21 мая 1852 г., когда Гедеоновъ писалъ: «Экземпляръ «Русской свадьбы» я пришлю къ Вамъ, какъ только авторъ сдѣлаетъ нѣкоторыя перемѣны въ піесѣ». Но, очевидно, въ Петербургѣ она уже ставилась, потому что дальше Гедеоновъ говоритъ, что «Щепинъ ее (піесу) видѣлъ, и потому и постановку ея поручите ему же».

Въ Москвѣ возникъ вопросъ о времени постановки этой пьесы, поводъ къ возбужденію котораго дало между прочимъ прошеніе объ отпускѣ Полтавцева: послѣднему, видимо, предназначалась какая-то роль въ драмѣ. Гедеоновъ по этому поводу писалъ: «Піесу эту надобно ставить къ осени и потому, если нѣтъ другого препятствія къ увольненію Полтавцева въ отпускъ, то примите къ исполненію прилагаемое предписаніе о немъ съ тѣмъ, чтобы онъ пріѣхалъ въ Москву не позже 15 августа, дабы въ началѣ сентября можно было уже давать піесу. Причемъ онъ можетъ ѣхать въ отпускъ не ранѣе 1-го іюля, лишь бы только возвратился къ 15 авг., для чего и дать ему въ дорогу роль, чтобъ онъ выучилъ ее во время отсутствія» (7 іюня 1852 г.). Что касается упомянутыхъ выше перемѣнъ въ драмѣ, то авторъ, по словамъ Гедеонова (письмо отъ 9 іюня 1852 г.), «хотѣлъ передѣлать окончаніе второго акта».

Сухонина очень волновалъ еще вопросъ о музыкѣ къ его пьесѣ, какъ это видно изъ двухъ писемъ Семенова отъ 4-го и отъ 27 сент. 1852 г. «Для «Русской свадьбы» Дютшъ писалъ новую музыку и только теперь кончилъ и слѣдовательно на этихъ дняхъ она къ Вамъ доставится. Про старую музыку Сухонинъ слышать не хочетъ. Онъ, кажется, отъ себя платилъ Дютшу 100 руб., только бы имѣть его музыку. Ссориться съ Сухонинымъ изъ этого не слѣдовало, тѣмъ болѣе что музыка Каринскаго

была очень плоха. Впрочемъ, хороша ли Дютша, Вы лучше обсудите. Сухонинъ собирается самъ къ Вамъ пріѣхать въ концѣ сентября къ первому представленію его піэсы, и проситъ отпустить съ нимъ Дютша, который теперь уже служитъ у насъ. Не знаю, найдете ли Вы это удобнымъ. Если нѣтъ, то пришлите мнѣ слова два, и я отклоню поѣздку Дютша, хоть и желалъ бы просить Васъ объ удостоеніи его Вашимъ вниманіемъ. Человѣкъ по своей части довольно талантливый».

Въ Москвѣ, однако, нашли, повидимому, пріѣздъ Дютша не совсѣмъ удобнымъ: боялись, какъ бы не сталъ онъ вмѣшиваться въ дѣло постановки. Вотъ почему Семеновъ и писалъ 27 сент. 1852 г.: «Сухонинъ хотѣлъ взять съ собою Дютша не для того, чтобы ему тамъ вмѣшиваться въ дѣло, а ради привязанности своей къ его таланту. Не знаю, какъ у Васъ, но здѣсь не было человѣка, который бы составилъ музыку для хоровъ такъ, какъ написалъ Дютшъ—я помню одного только покойнаго Кавоса. Впрочемъ, все это я говорю только о Петербургѣ: въ Москвѣ, вѣроятно, дѣло это сдѣлали бы и лучше и скорѣе. У насъ могъ бы заняться (я разумѣю изъ принадлежащихъ къ театру) одинъ Константинъ Лядовъ, но онъ лѣнивъ и небреженъ до крайности. «Русскую свадьбу» мы начали опять играть при полномъ театрѣ и общемъ увлеченіи. Піэса эта не сойдетъ съ репертуара. Автору чрезвычайно хочется быть на первомъ представленіи въ Москвѣ. И Вы сдѣлаете ему величайшее одолженіе, если увѣдомите, къ какому времени ему пріѣхать. Онъ человѣкъ служащій и долженъ выпросить отпускъ. Прошелъ слухъ изъ Москвы, что Сухонинъ безпокоенъ и сварливъ. Могу Васъ увѣрить въ несправедливости этой молвы. Ему не по нутру только Каринскій, написавшій, по словамъ Сухонина, музыку въ родѣ той, какъ мыши кота погребаютъ. И вслѣдствіе того онъ упросилъ Дютша написать другую, согласившись лучше заплатить ему отъ себя, чѣмъ слушать прежнюю.

«Русская свадьба» была поставлена въ Москвѣ должно быть въ первыхъ числахъ октября, и автору удалось побывать въ Москвѣ, при чемъ онъ остался доволенъ. 12 окт. 1852 г. Семеновъ писалъ Верстовскому:

«Сухонинъ не нарадуется московскою Вашею ласкою и общимъ расположеніемъ къ его пьесѣ», а 13 окт. Гедеоновъ въ свою очередь сообщалъ, что, «Сухонинъ очень доволенъ распоряженіями по постановкѣ «Русской свадьбы» и особенно хвалитъ Черкасова». Послѣдній игралъ роль Владиміра Гвоздева и, видимо, пользовался заслуженнымъ успѣхомъ. Въ своемъ письмѣ между 23 и 25 окт. Гедеоновъ пишетъ: «Очень радъ за Черкасова и совершенно убѣжденъ, что для роли Владиміра Гвоздева Самаринъ и Полтавцевъ были бы совсѣмъ не у мѣста».

По письмамъ отъ 14 и 19 ноября 1852 г. можно судить, что пьеса продолжала дѣлать сборы.

Въ Москвѣ остались, однако, скоро недовольны, но не самою піесою, а «частою перемѣною дѣйствующихъ лицъ въ «Русской свадьбѣ», противу первоначальной постановки, такъ что весьма не много осталось прежнихъ». Передавались роли для двойныхъ спектаклей, и Гедеоновъ, соглашаясь вполнѣ съ распоряженіями Верстовскаго по этой передачѣ, ставилъ на видъ, чтобы не передавались главныя роли, «отъ измѣненія которыхъ можетъ потерять піэса», которая, надо полагать, давала хорошіе сборы (письма отъ 17 и 22 дек. 1852 г.).

Точно также она дѣлала сборы и въ Петербургѣ. «Русская свадьба» попрежнему дѣлаетъ свое дѣло», сообщаетъ Верстовскому Семеновъ въ письмѣ отъ 20 янв. 1853 г.

Кстати приведу здѣсь изъ того же письма замѣчаніе по поводу новаго произведенія автора «Русской свадьбы»: «Сухонинъ написалъ еще хотя бездѣлку, но кажется довольно оригинальную: «Первый русскій хороводъ» (вмѣсто дивертисемента), гдѣ двѣ красавицы разыгрываютъ слова пѣсни и забавляются надъ нѣмцемъ. Идетъ въ бенефисъ Мартынова, для котораго я выпросилъ у Сухонина. Въ Москвѣ можетъ итти также въ чей либо бенефисъ, но только Сухонинъ предоставилъ себѣ право отдать его тому субъекту, кого самъ изберетъ. Хотя это и не совсѣмъ правильно по нашему, но для чего не потѣшить автора для будущаго».

Въ двадцатыхъ числахъ октября 1852 г. Гедеоновъ сообщаетъ, что Кукольникъ написалъ новую драму «Людмила Смѣльская» изъ временъ Екатерины. Впослѣдствіи (письмо отъ 7 дек. 1852 г.) авторъ перемѣнилъ это заглавіе своей драмы на другое: «Ермилъ Ивановичъ Костровъ». 1 ноября 1852 г. Гедеоновъ увѣдомляетъ Верстовскаго о посылкѣ къ нему новой піесы Кукольника, при чемъ замѣчаетъ, что «представленіе ея въ Петербургѣ будетъ вскорѣ послѣ половины декабря. Думаю, что и въ Москвѣ постановка ея не будетъ лишнею». Не лишнею представлялась она, по мнѣнію директора, въ качествѣ новинки, да и не требовала много расходовъ (7 ноября 1855 г.). Черезъ недѣлю послѣ этого письма Гедеоновъ посылаетъ «утвержденное распредѣленіе ролей изъ драмы Кукольника», замѣчая, что «авторъ согласился во всемъ съ предложеніями Верстовскаго». Съ постановкой піесы, однако, не особенно торопились: намѣрены были ставить ее не ранѣе, какъ ослабнутъ сборы отъ «Русской свадьбы» (пис. 14 ноября 1852 г.). Гедеоновъ даже высказывалъ, что «піесу Кукольника лучше бы сыграть сперва въ Петербургѣ, и если понравится здѣсь, то по слуху будутъ болѣе обращать на нее вниманія въ Москвѣ». Верстовскій, а равно и согласный съ нимъ въ этомъ случаѣ Семеновъ не возлагали особенныхъ надеждъ на новинку. Однако, въ Петербургѣ она понравилась, хотя успѣхъ ея не оказался прочнымъ. «Успѣхъ Кострова, кажется, будетъ по сборамъ не таковъ, какъ Денщика, на 8-е представленіе было уже почти только на половину театра» (письмо Семенова отъ 20 янв. 1853 г.). Что касается исполненія, то Семеновъ въ томъ же письмѣ сообщаетъ: «Роль Кострова играется здѣсь Самойловымъ и Максимовымъ—не то чтобы шутовски, но весело и игриво, какъ она написана. Нѣкоторое увлеченіе, въ родѣ какъ бы восторженность, проявляется только при чтеніи Костровымъ переведенной имъ Иліады, посвященной Императрицѣ, и потомъ въ послѣднихъ стихахъ, заключающихъ пьесу. Во всѣхъ прочихъ сценахъ Костровъ представляется здѣсь, какъ человѣкъ обыкновенный, плохо одѣтый, съ нѣсколько грубыми манерами, какъ онъ былъ и въ натурѣ, проведя полвѣка своего въ кабакѣ». Но насколько бѣденъ былъ репертуаръ въ

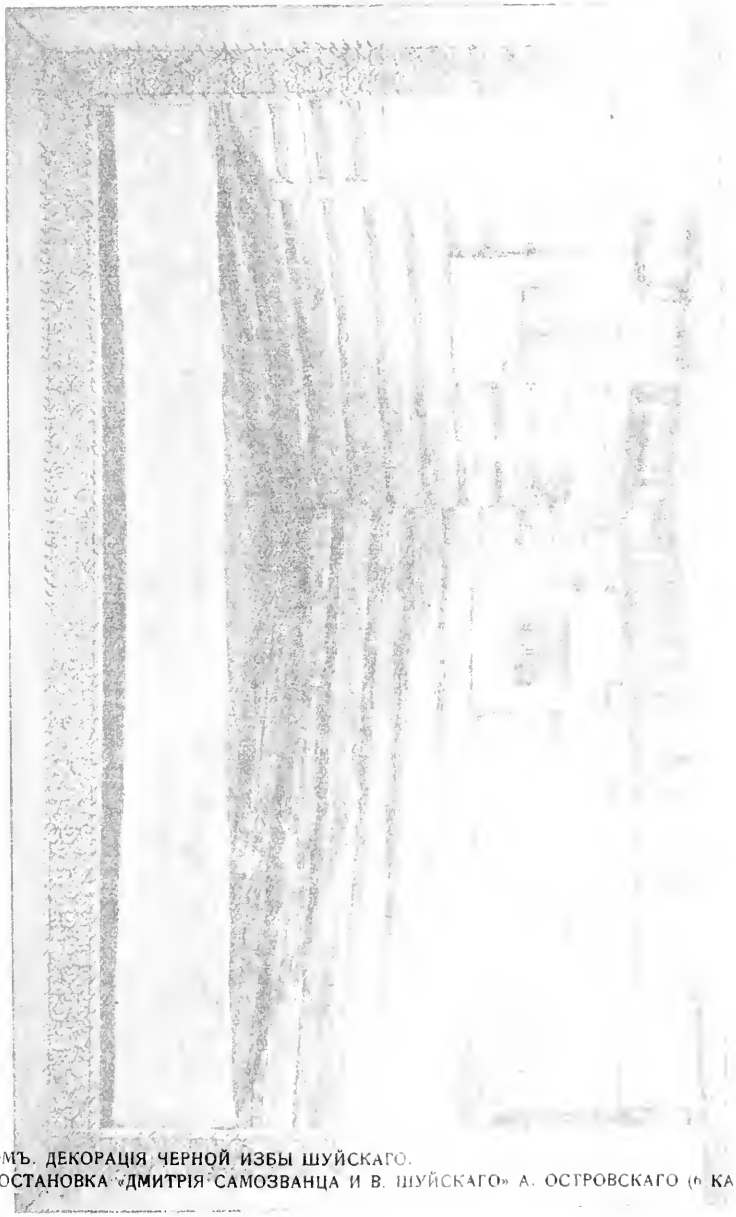
то время, указываетъ тотъ фактъ, что даже роль Кострова составляла предметъ желаній для такихъ артистовъ, какъ Самаринъ, о чемъ свидѣтельствуетъ письмо Гедеонова отъ 29 янв. 1853 г., въ которомъ онъ пишетъ: «Самаринъ проситъ меня объ оставленіи за нимъ роли Кострова, которую онъ уже выучилъ. Скажите ему, что роль Кострова вовсе не принадлежитъ къ амплуа первыхъ любовниковъ, которые занимаетъ Самаринъ, и потому если по первоначальному взгляду на пьесу и была назначена ему по присланному ко мнѣ распредѣленію роль Кострова, то теперь, когда пьеса сыгралась уже въ Петербургѣ и роль Кострова виднѣе обрисовалась при ея исполненіи, то, несмотря на всю увѣренность въ талантѣ Самарина, было бы неосновательно со стороны дирекціи идти противу желанія автора видѣть въ первыя представленія своей пьесы артиста, уже самою наружностью болѣе подходящаго къ фигурѣ Кострова, переданной разсказами о немъ современниковъ». Гедеоновъ однако подобно тому, какъ было поступлено въ Петербургѣ, предоставилъ первые три спектакля сыграть Кострова Шумскому, а вторые три—Самарину. Затѣмъ, получивъ отъ Верстовскаго извѣщеніе о томъ, что «Самаринъ уже готовъ играть роль Кострова», предоставилъ первому играть Самарину, а послѣ него—Шумскому. Въ Москвѣ «Костровъ», видимо, имѣлъ успѣхъ. По крайней мѣрѣ, Гедеоновъ пишетъ 16 февр. 1853 г.: «Радуюсь успѣшному выполненію драмы «Костровъ»,—очень благодарю Васъ, что при хорошей постановкѣ сохранилась и экономія въ издержкахъ. Значитъ, дѣло это не въ потерѣ. Увѣдомьте, какъ будетъ играть Шумскій».

Изъ произведеній Островскаго въ нашихъ письмахъ упоминаются три: «Бѣдная невѣста», «Не въ свои сани не садись» и «Бѣдность не порокъ». Выше уже было приведено замѣчаніе о первой изъ этихъ комедій г. Семенова съ его своеобразнымъ понятіемъ о «натуральномъ» въ искусствѣ. Объ этой комедіи встрѣчаемъ еще одинъ только вопросъ Гедеонова: «А что «Бѣдная невѣста» г. Островскаго» (письмо 1853 г., марта 5) и больше ничего.

Обстоятельныя свѣдѣнія даютъ письма о второй изъ названныхъ комедій. Въ своемъ письмѣ отъ 4 янв. 1853 г. Гедеоновъ, «возвращая... одобренную цензурою къ представленію піесу «Не въ свои сани не садись», увѣдомляетъ, «что она можетъ быть представляема на театрахъ». Любопытно, однако, что въ Москвѣ ходили слухи, будто комедія эта будетъ запрещена. Очевидно, Верстовскій сообщалъ объ этомъ въ Петербургъ, такъ какъ 29 янв. 1853 г. Гедеоновъ отвѣчаетъ ему: «О запрещеніи комедіи «Не въ свои сани не садись» я ничего еще не слыхалъ». Пищу такого рода слухамъ давала дѣятельность цензуры, такіе факты, какъ уже извѣстное намъ запрещеніе дававшагося на сценѣ «Лабазника», съ которымъ сопоставлялъ Гедеоновъ комедію Островскаго еще въ то время, когда послѣдняя находилась въ цензурѣ. «Не въ свои сани не садись»—чуть ли не въ томъ же родѣ, что и «Лабазникъ», писалъ онъ 26 дек. 1852 г.

Островскій выразилъ свои желанія относительно распредѣленія ролей среди артистовъ петербургскаго театра, но его желаніе не было исполнено. «Распредѣленіе ролей изъ комедіи «Не въ свои сани не садись» по тому предположенію автора, объ которомъ увѣдомили Вы меня въ письмѣ отъ 3 сего февраля», писалъ Гедеоновъ 8 февр., состояться никакъ не можетъ, потому что Самойловъ и Максимовъ заняты новыми ролями для бенефиса Самойловой 2-й и при томъ на характеры тѣхъ ролей, какіе симъ лицамъ предлагаетъ авторъ, есть артисты по свойству своихъ дарованій болѣе подходящіе. Григорьевъ 2-й въ роли Русакова, прямо ему принадлежащей, будетъ на своемъ мѣстѣ. За Максимова можетъ сыграть Степановъ или Марковецкій, а на роль Бородкина есть Бурдинъ,—роль Маломальскаго займетъ Мартыновъ, какъ желаетъ авторъ. Только при такой постановкѣ піеса и можетъ итти въ нынѣшнемъ карнавалѣ, иначе же должна бы была перейти на лѣто». Такимъ образомъ, лишь одна роль была отдана согласно желанію автора.

Сначала комедія была поставлена въ Москвѣ. Въ письмѣ 15 февр. 1853 г., замѣтивъ, что по слухамъ «на одномъ изъ послѣднихъ представленій комедіи «Не въ свои сани не садись» былъ въ театрѣ г. Московскій



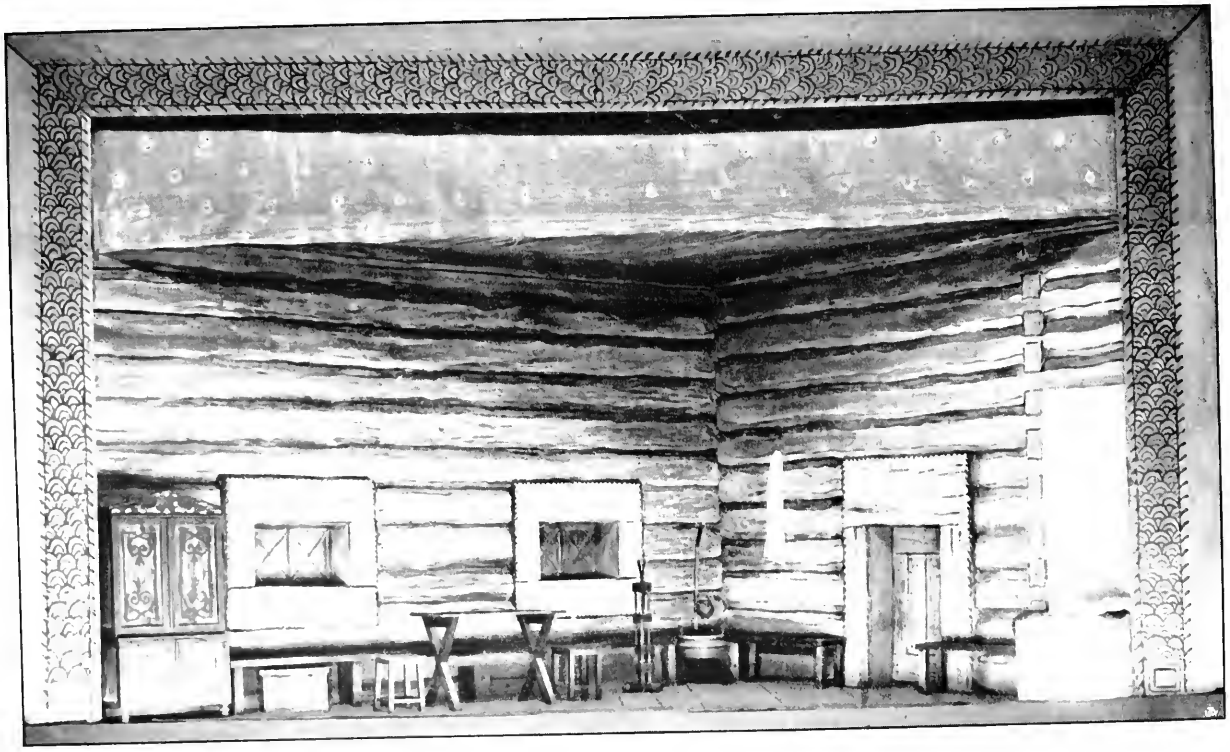
ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ЧЕРНОЙ ИЗБЫ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (6 КАРТИНъ)

[illegible] Г. [illegible]скому.

[illegible] свѣдѣнія даютъ письма о второй изъ названныхъ комедій [illegible] письмѣ отъ 4 янв. 1853 г. Гедеоновъ, «возвращая... одобр[illegible] к представленію пьесу «Не въ свои сани не садись», [illegible] что она можетъ [illegible] представляема на театрахъ». Любо[illegible] что въ Москвѣ [illegible] слухи, будто комедія эта будетъ запрещена. [illegible] Вер[illegible] сообщалъ объ этомъ въ Петербургъ, такъ какъ 29 янв. 1853 г. Гедеоновъ отвѣчаетъ ему: «О запрещеніи комедіи «Не въ [illegible] сани не садись» я ничего еще не слыхалъ». Пищу такого рода [illegible] цензуры, такіе факты, какъ уже извѣстное намъ запрещеніе [illegible] на сценѣ «Лабазника», съ которымъ сопоставитъ Гедеонов[illegible] комедію Островскаго еще въ то время, когда послѣдняя [illegible] «Не въ свои сани не садись»—чуть ли не въ томъ же родѣ, что и «Лабазникъ», писалъ онъ 26 дек. 1852 г.

Островскій выразилъ свои желанія относительно распредѣленія ролей [illegible] артистовъ петербургскаго театра, но его желаніе не было исполнено. «Распредѣленіе ролей изъ комедіи «Не въ свои сани не садись» по тому предположенію автора, объ которомъ увѣдомили Вы меня въ письмѣ отъ 3 сего февраля», писалъ Гедеоновъ 8 февр., состояться никакъ не можетъ, потому что Самойловъ и Максимовъ заняты новыми ролями для бенефиса Самойловой 2-й и при томъ на характеры тѣхъ ролей, какіе симъ лицамъ предлагаетъ авторъ, есть артисты по свойству своихъ дарованій болѣе [illegible]. Григорьевъ 2-й въ роли Русакова, прямо ему принадлежащей, будетъ на своемъ мѣстѣ. За Максимова можетъ сыграть Степановъ или Марк[illegible] на роль Бородкина есть Бурдинъ,—роль Маломальскаго займетъ Мартынов, какъ желаетъ авторъ. Только при такой постановкѣ пьеса [illegible] можетъ итти въ нынѣшнемъ карнавалѣ, иначе же должна бы была перейти [illegible]. Такимъ образомъ, лишь одна роль была отдана согласно желанію автора.

Сначала комедія была поставлена въ Москвѣ. Въ письмѣ 15 февр. 1853 г. [illegible] слухами [illegible] изъ послѣднихъ представ[illegible] комедіи «Не въ свои сани не садись» былъ въ театрѣ г. Московскій



военный генералъ-губернаторъ и что Верстовскій «во все время находился въ его ложѣ», Гедеоновъ проситъ увѣдомить его, «какъ нашелъ графъ піесу». Отмѣчаю это не потому, чтобы мнѣніе графа представляло какой-нибудь интересъ, но потому, что оно вызывало толки въ обществѣ. Графу приписывали неодобрительный отзывъ о комедіи, а будь это такъ на самомъ дѣлѣ, его отзывъ легко могъ отразиться на дальнѣйшей судьбѣ комедіи на сценѣ. Въ этихъ толкахъ, конечно, отражается интересъ общества къ комедіи, а пожалуй даже и опасеніе, какъ бы комедія не была запрещена. Въ дѣйствительности слухи не оправдались. По словамъ Верстовскаго, «графъ остался доволенъ» піесою. Значитъ, не всякому слуху можно вѣрить», добавляетъ Гедеоновъ (письмо 16 февр. 1853 г.).

Первое представленіе комедіи въ Петербургѣ было назначено и состоялось 19 февраля 1853 г. Въ письмѣ Семенова отъ 20 февр. находимъ обстоятельныя свѣдѣнія объ этомъ спектаклѣ. Онъ пишетъ: «Обязанный предъ авторомъ комедіи «Не въ свои сани не садись» отчетомъ за исполненіе на здѣшней сценѣ этой пьесы, бывшемъ вчера 19 сего февр., и, не имѣя чести быть съ нимъ знакомымъ, убѣдительно прошу Васъ передать ему, во первыхъ, низкій поклонъ за прекрасный подарокъ театру. Съ такими произведеніями русская сцена быстро приблизится къ тому состоянію, при которомъ можно будетъ говорить о русскомъ театрѣ съ гордостью и любовью. Пьесу приняли здѣсь прекрасно, вызывали автора, но къ сожалѣнію его не было, и когда актеръ объявилъ публикѣ, что автора въ театрѣ нѣтъ, то громъ рукоплесканій заочно полетѣлъ къ нему въ Москву. Признаюсь Вамъ, я во все продолженіе пьесы былъ въ лихорадкѣ. Предубѣжденіе противу артистовъ, участвующихъ въ этой пьесѣ и не имѣющихъ еще значеній—отчеканенныхъ болѣе временемъ и привычкою, нежели всегда безукоризненнымъ исполненіемъ—крѣпко пугало меня. Я могъ неумышленно погубить бѣдное дѣтище на чужой сторонѣ отъ батюшки, но благодаря Бога этого не случилось. Всѣ играли какъ люди, а не какъ артисты, для которыхъ эффекты идутъ впереди передъ натуральностью. Положа руку на сердце, можно было гордиться ими, такъ они были вѣрны ролямъ своимъ.

Всѣхъ лучше были Читау и Бурдинъ, потомъ Григорьевъ 2 и Орлова. Вызывали всѣхъ и по одиночкѣ. Однимъ словомъ, спектакль доставилъ всѣмъ удовольствіе, а меня успокоилъ въ совѣсти. Мартыновъ могъ бы быть лучше. Вотъ вамъ вѣрный отчетъ и доказательство тому, что при театрѣ могутъ открываться таланты тамъ, гдѣ вовсе того не подозрѣваютъ; стоитъ только дать вѣрную дорогу и рискнуть иногда противъ приговоровъ закулисной аристократіи». О полномъ успѣхѣ комедіи сообщаетъ того же числа и Гедеоновъ, замѣчая: «многіе изъ москвичей говорятъ, что не только не уступаетъ исполненіе московскому, но въ нѣкоторыхъ роляхъ лучше».

А между тѣмъ Островскій, какъ это видно изъ письма Гедеонова 25 февр. 1853 г., опасался, что въ Петербургѣ піеса его не будетъ поставлена такъ, какъ слѣдуетъ. Чѣмъ то вызвалъ неудовольствіе автора Бурдинъ, на котораго онъ и подалъ жалобу директору. Отвѣтъ Бурдина на эту жалобу былъ приложенъ Гедеоновымъ къ означенному письму, но, къ сожалѣнію, онъ въ бумагахъ не сохранился.

Свѣдѣнія о нашей комедіи заканчиваются слѣдующимъ сообщеніемъ Гедеонова (28 февр. 1853 г.): «Третьяго дня Государь Императоръ удостоилъ своимъ присутствіемъ въ театрѣ-циркѣ представленіе комедіи «Не въ свои сани не садись» и изъявилъ Всемилостивѣйшее свое благоволеніе ко всѣмъ дѣйствующимъ, и особенно къ Читау, которой назначилъ подарокъ, и вообще милостиво отозвался и объ піэсѣ».

Что касается третьяго изъ названныхъ выше произведеній нашего великаго драматурга, то 7 дек. 1853 г. Гедеоновъ сообщаетъ о своемъ согласіи «на принятіе новой пьесы отъ г. Островскаго, ибо для Васъ, пишетъ онъ Верстовскому, въ настоящее время необходимо насколько возможно усиливать новостями репертуаръ, къ числу которыхъ имѣйте въ виду и еще новую многообѣщающую пьесу г. Родиславскаго «Разставанье» вродѣ «Русской свадьбы», въ простомъ крестьянскомъ быту, для которой къ 1-му января пишется и новая музыка. Такимъ образомъ, репертуаръ Вашъ достаточно обезпечится и весьма хорошими новостями». 21 дек. 1853 г. Семеновъ извѣщаетъ, что «пьеса Островскаго «Бѣдность не по-

рокъ» изъ цензуры вышла съ одобреніемъ, но удержана г. Ѳедоровымъ, нашимъ репертуарнымъ начальникомъ, для переписки другого экземпляра для здѣшняго театра, о чемъ, по словамъ его, писалъ къ нему г. Островскій». Въ Москвѣ, видимо, спѣшили постановкой пьесы, вслѣдствіе чего пришлось выслушать нѣчто вродѣ замѣчанія отъ Гедеонова: «Комедію «Бѣдность не порокъ» напрасно даете Вы до начатія представленій Рашель», пишетъ онъ въ началѣ января 1854 г. «Было бы правильнѣе и для сборовъ благонадежнѣе назначить первое представленіе уже при Рашель, чтобы этою новостью заинтересовать публику и вечерними спектаклями дирекціи». 29 января онъ проситъ Верстовскаго поблагодарить отъ его имени «артистовъ, участвовавшихъ какъ въ комедіи Островскаго, такъ и въ драмѣ Родиславскаго, за ихъ похвальное усердіе къ пользамъ репертуара».

Выше было уже упомянуто о драмѣ Родиславскаго «Разставанье». О ней говорится еще въ письмѣ Семенова отъ 11 дек. 1853 г., въ которомъ послѣдній проситъ Верстовскаго о принятіи пьесы на московскую сцену. Просьба его объясняется слѣдующимъ обстоятельствомъ. «Во время бытности г. Родиславскаго прошедшимъ лѣтомъ въ Петербургѣ, пишетъ Семеновъ, когда я еще безумствовалъ на репертуарномъ болотѣ, я захватилъ у него драму его «Разставанье» съ тѣмъ, что осенью или въ началѣ зимы она будетъ непремѣнно представлена, и распорядился приготовленіемъ для нея музыки. Все это я имѣлъ право сдѣлать по отношеніямъ моимъ тогдашнимъ къ репертуару и по убѣжденію въ успѣхѣ пьесы, ибо она была въ родѣ «Русской свадьбы»: весела и интересна, и въ другомъ быту. Но съ наступленіемъ осени меня отъ репертуара прогнали, а нынѣшніе властители смотрятъ иначе—и затѣмъ мое обѣщаніе передъ г. Родиславскимъ должно обратиться въ укоръ моей совѣсти, потому безъ него онъ имѣлъ въ виду просить Васъ о принятіи его пьесы въ Москвѣ. Изъ этого Вы, милостивый государь Алексѣй Николаевичъ, убѣдитесь, что для успокоенія моей совѣсти остается для меня одно Ваше расположеніе къ этому дѣлу. На постановку пьесы особенныхъ расходовъ не потребуется, кромѣ

одной декораціи крестьянской избы, которой, какъ говорять, у Васъ нѣтъ и которую можетъ быть найдете возможнымъ переписать изъ какой либо старой. Музыку взялся было написать Лядовъ, но по обыкновенной своей небрежности и лѣни ничего не сдѣлалъ. Затѣмъ работаетъ теперь Дютшъ и обѣщаетъ къ 1 января кончить. Пьеса къ Вамъ скоро доставится, прочтите и порадуйте меня Вашимъ словомъ, что приголубите ее, а съ тѣмъ вмѣстѣ порадуете меня надеждою видѣть ее нынѣшнею зимою въ Москвѣ, куда на первое представленіе непремѣнно пріѣду, ибо можетъ быть и ошибочно, но влюбленъ въ пьесу...» Драма была принята и артисты, какъ видѣли выше, получили отъ директора одобреніе «за похвальное усердіе къ пользамъ репертуара».

Къ сказанному выше о бенефисныхъ спектакляхъ присовокупляю еще нѣкоторыя данныя, прежде всего изъ письма Семенова отъ 13 сент. 1851 г. «Изъ всего сыграннаго доселѣ въ бенефисы, пишетъ онъ, можно указать на драму «Пара»,—не потому, чтобы она была хороша—но менѣе худа, нежели другія. Здѣсь нравится по карикатурной костюмировкѣ и игрѣ Самойловъ, высмѣивающій одного изъ множества хватовъ, видимыхъ каждый день на Невскомъ проспектѣ,—и чуть ли эта продѣлка не служитъ основаніемъ успѣха піэсы. Между прочимъ хламомъ играли во вчерашній бенефисъ Громовой комедію «Тройка» и всѣ единодушно и даже съ видимымъ негодованіемъ ошикали ее. И вы поступите прекрасно, если не допустите ее играть въ Москвѣ, ибо дѣйствительно великолѣпная пасквиль на провинціальный чиновничій міръ. Впрочемъ, здѣшнему библіотекарю я запретилъ ее переписывать для кого бы то ни было. Недавно сыграли въ казну новую комедію въ греческихъ нравахъ подъ названіемъ «Греческій философъ (Діогенъ)»,—піэса умная и дѣльная. Всѣмъ сколько нибудь разсуждающимъ изъ публики понравилась и имѣла большой успѣхъ, судя по ея пріему публикою. Каратыгинъ (Діогенъ) и Самойлова (Аспазія) были прекрасны. У Васъ едва ли будетъ тоже, потому что (если не ошибаюсь) разыграть будетъ некому, а между тѣмъ довольно будетъ стоить поста-

новка ея. Еще предстоятъ слѣдующія новости, купленныя и запасенныя дирекціею для своего репертуара: «Нашла коса на камень»—комед. въ 5 д. въ стихахъ, переведенная съ французскаго В. Каратыгинымъ (l'Aventuriére), «Денщикъ»... и «Русская свадьба»... Изъ этого можете посудить, что дѣла довольно и жатва обѣщаетъ быть обильною безъ подаяній отвратительныхъ бенефисовъ. Я чрезвычайно доволенъ тѣмъ, что принялись опять писать для театра люди съ талантами, которые совсѣмъ было отстали... Достоевскій и Сухонинъ начали писать уже и еще піэсы, и, судя по планамъ, прочитаннымъ мнѣ, будутъ произведенія весьма замѣчательныя.

«Нашла коса на камень» ком. можетъ быть не безполезна и для Васъ. По богатству скопившихся новыхъ піэсъ въ казну, постановка которыхъ при еженедѣльныхъ бенефисахъ довольно затруднительна, мнѣ пришло въ голову для отличія нѣкоторыхъ бенефиціантовъ, испрашивать разрѣшенія давать имъ въ бенефисы казенныя новыя піэсы, по уваженію, что бенефисы половинные».

Изъ пьесъ, игранныхъ въ бенефисъ, упоминается еще о двухъ: «Суматоха въ маскарадѣ» и «Бенвенуто Челлини». О первой изъ нихъ Гедеоновъ пишетъ (19 ноября 1852 г.): «Я нисколько не удивляюсь, что возобновленная піэса «Суматоха въ маскарадѣ» не имѣла успѣха. Принадлежа къ посредственности двадцатыхъ годовъ, она никакъ не могла заинтересовать собою настоящее поколѣніе. Если бенефиціанты дѣлаютъ ошибки изъ стараго репертуара, то редакція можетъ и не допускать ихъ до этого и не все позволять, что по соображенію ея можетъ казаться неумѣстнымъ».

Что касается второй пьесы, то Семеновъ, сообщая 20 янв. 1853 г. о томъ, что ее сыграли «вчера въ бенефисъ Максимова, замѣчаетъ: «этотъ громадный вздоръ едва ли много проживетъ на русской сценѣ». А слишкомъ черезъ годъ, въ письмѣ отъ 10 апр. 1854 г. Гедеонову пишутъ, что «Леонидовъ еще не дебютировалъ, а выйдетъ въ первый разъ въ будущее воскресенье въ «Бенвенуто Челлини». Очевидно, были какія то обстоятельства, помимо, конечно, личныхъ вкусовъ актера, которыя заставляли останавливать свой выборъ пьесы для бенефиса или дебюта на произве-

деніяхъ, мало заслуживающихъ вниманія: не изъ чего было выбирать. Слѣдовательно, зло было не въ бенефисахъ (съ этимъ зломъ еще можно помириться), а въ общемъ состояніи драматической литературы.

Постановка той или другой пьесы на сценѣ Императорскихъ театровъ, повидимому, зависѣла тогда отъ энергіи и настойчивости автора, какъ, очевидно, было съ Великопольскимъ. Этотъ Великопольскій, какъ пишетъ Гедеоновъ 24 янв. 1850 г., обратился къ нему съ просьбою о принятіи къ театру трехъ его пьесъ: 1) «Воскресное дитя», 2) «Суженой», 3) «Еще Его Превосходительство». «Изъ нихъ первая уже процензурована и одобрена. Для петербургскихъ театровъ, замѣчаетъ директоръ, теперь не время ставить какую либо изъ его піэсъ, и онъ хлопочетъ, нельзя ли «Воскресное дитя» поставить въ Москвѣ, куда онъ въ слѣдующую субботу отправляется и явится къ Вамъ съ этою піэсою. Если сочтете нужнымъ, то посмотрите эту піэсу и поступите съ ней, какъ она заслуживаетъ. Піэса эта, какъ равно и другія къ театру не приняты, и потому можете Вы распорядиться по Вашему усмотрѣнію. Только, кажется, въ нынѣшнемъ карнавалѣ поставить ее уже поздно». Въ Москвѣ пьеса была принята и настойчивость автора одержала такимъ образомъ побѣду [1]). Объ этомъ произведеніи г. Великопольскаго приходится сдѣлать еще слѣдующее замѣчаніе. Авторъ пожелалъ измѣнить названіе этой драмы. Въ отвѣтъ на сообщеніе московской конторы объ этомъ желаніи г. Великопольскаго, Гедеоновъ, прилагая письмо отъ III отдѣленія Собственной Его Величества канцеляріи, не сохранившееся въ бумагахъ, проситъ увѣдомить «не о той ли самой піэсѣ сдѣлано замѣчаніе отъ Леонтія Васильевича [2]), въ письмѣ означенное» (1853 апр. 10). Очевидно, это замѣчаніе было не очень лестное, такъ какъ въ письмѣ отъ 18 апр. 1853 г. директоръ высказываетъ предположеніе, что «мнѣніе Леонтія Васильевича о піэсѣ «Воскресное дитя» можно передать какъ бы изъ подъ руки автору». Но это «мнѣніе» все таки не могло

---

[1]) Хотя, правда, постановка ея состоялась гораздо позднѣе, а именно въ 1853 г.

[2]) Дубельта, управляющаго III отдѣл. Соб. Е. И. В. канцеляріи.

повредить автору, такъ какъ далѣе Гедеоновъ пишетъ: «если же онъ (авторъ) продолжитъ свое требованіе на постановку ея, то какъ пропущенная уже цензурою и принятая въ дирекцію пусть сыграется насколько понравится публикѣ».

Въ заключеніе этого отдѣла замѣчу вкратцѣ объ остальныхъ драматическихъ произведеніяхъ, упоминаемыхъ въ письмахъ г. Верстовскому.

1) «Красавица съ голубыми глазами» предполагалась къ постановкѣ въ бенефисъ г. Щепина, причемъ г. Верстовскій завѣрялъ о денежномъ успѣхѣ отъ ея постановки (1849, авг. 8).

2) «Опытъ искусства» комедія въ стихахъ г. Судовщикова. «Играна въ Москвѣ въ 1837, 38 и 39 годахъ».

3) «Пріѣздъ въ деревню» Аксакова (1851, окт. 23).

4) «Гдѣ медъ, тамъ и мухи», комедія, которая, по мнѣнію Гедеонова, «если и немного, то все таки поправитъ между прочимъ сборы» (1852 г., окт. 23—25).

5) «Блокада Ахты». Въ Москвѣ распространился слухъ, будто эта пьеса запрещена и не будетъ здѣсь играна. Гедеоновъ въ своемъ письмѣ отъ 24 дек. 1853 г. опровергаетъ этотъ слухъ.

6) «Любовь по приказу». «На пьесѣ «Любовь по приказу» сказано, что она передѣлана съ франц. г-жею Тальцевою, то и слѣдовало такъ точно объявить и по афишѣ, не прибавляя словъ «графинею Зубовою» (1854, дек. 23).

7) «Двоеженецъ или милордъ и сапожникъ». Препровождена по цензурномъ одобреніи въ Москву при предписаніи отъ 9 декабря 1848 г. Переводчику Лятошинскому заплачено 100 руб. сер.

8) «Двумужница» водевиль Аничкова, въ янв. 1849 г. отправленный въ цензуру, въ письмѣ отъ 5 авг. 1849 г. Гедеоновъ пишетъ о немъ, что «врядъ ли пропустится».

9) «Житейская школа», комедія Григорьева 1850, дек. 18.

10) «Фабрикантъ» (1851 г., іюня 20).

11) «Наѣзды». «Присланная изъ Москвы и сегодня отправленная въ цензуру піэса «Наѣзды» соч. того А. С. Мельгунова, который служилъ у насъ» (1852 г. марта 3).

12) «Мелюзина и Лузиньянъ» (въ бенефисъ Ольгина) 1852, март. 17.

13) «Марьина роща». Въ письмѣ отъ 13 сент. 1851 г. г. Семеновъ пишетъ Верстовскому: «Нѣтъ ли у Васъ попорядочнѣе піэсъ русскихъ народныхъ, для постановки у насъ въ циркѣ, то сдѣлаете большое одолженіе, указавши и приславши ихъ. И особенно интермедій—въ родѣ «Марьиной рощи», которыя можно бы пропѣть и проплясать безъ балетныхъ вычуровъ—въ коренномъ русскомъ быту—съ пѣсенниками, бубнами и литаврами. Для цирка это была бы находка,—и я еще разъ усердно прошу помочь въ дѣлѣ».

14) «Сбитенщикъ» «посланъ въ цензуру» (1852, дек. 7).

15) «Любовь и предразсудокъ». «Куплена за единовременную плату и можетъ слѣдовательно итти у Васъ безплатно» (1853, окт. 5).

16) «Самая обыкновенная исторія», водевиль г. Соловьева, режиссера Москов. Импер. театр. (1851, іюня 11).

III.

КЪ БІОГРАФІЯМЪ АКТЕРОВЪ.

Встрѣчающіяся въ нашихъ письмахъ свѣдѣнія объ актерахъ, надо признаться, довольно отрывочны, и конечно нечего и думать рисовать картину ихъ быта на основаніи имѣющихся здѣсь данныхъ. Но среди этихъ отрывочныхъ свѣдѣній попадаются иныя, такъ сказать, болѣе общаго характера, открывающія одинъ уголокъ упомянутой картины. Таковы свѣдѣнія, касающіяся гонорара актеровъ. Замѣчанія Гедеонова по этому вопросу указываютъ на болѣе чѣмъ скромный размѣръ ихъ заработка. Прямо поражаешься, не вѣришь какъ то, читая напримѣръ, что Жулевой, въ случаѣ ея поѣздки въ Москву, «бенефиса нельзя дозволить, равно и по-

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ КЕЛЬИ.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО (8 КАРТИНА

11) Пать[illegible] Москвы и сегодня отправленная въ цензуру пьеса [illegible] А. С. Мельгунова, который служилъ у насъ. (1852).

12) [illegible] (въ бенефисъ Ольгина) 1852, март. 17.

13) [illegible] письмѣ отъ 13 сент. 1851 г. г. Семеновъ пишетъ: [illegible] у Васъ попорядочнѣе піэсъ русскихъ на[illegible] въ циркѣ, то сдѣлаете большое одолженіе, указ[illegible] И особенно интермедій—въ родѣ «Марьиной [illegible] пропѣть и проплясать безъ балетныхъ вычу[illegible] быту—съ пѣсенниками, бубнами и литав[illegible] находка,—и я еще разъ усердно прошу по[illegible]

14) [illegible] посланъ въ цензуру» (1852, дек. 7).

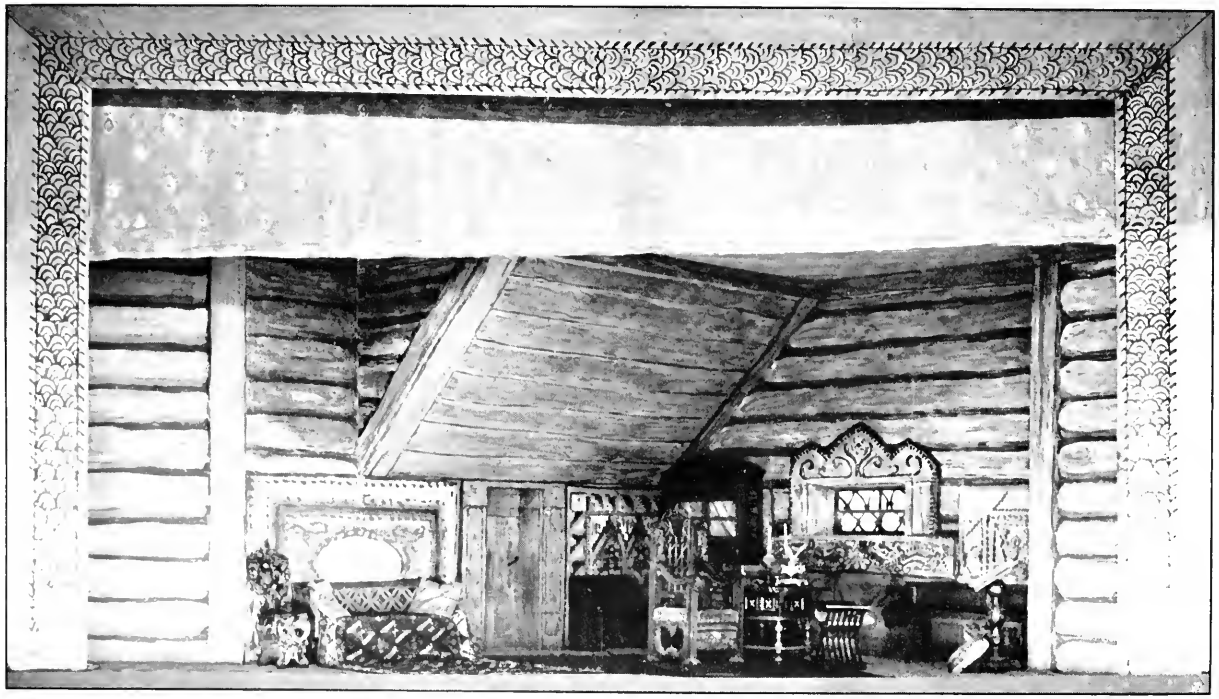
15) [illegible] «локъ». «Куплена за единовременную плату [illegible] у Васъ безплатно» (1853, окт. 5).

16) «[illegible] ная исторія» водевиль г. Соловьева, режиссера Москов. [illegible] (1853, іюня 11).

III

КЪ БІОГРАФІЯМЪ АКТЕРОВЪ.

Встрѣчающіяся [illegible] ихъ письмах[illegible] свѣдѣнія объ актерахъ, надо признаться, довольно отрывочны, и конечно [illegible] чего и думать рисовать картину ихъ быта на основаніи имѣющихся здѣсь данныхъ. Но среди этихъ отрывочныхъ свѣдѣній попадаются иныя, такъ сказать, болѣе общаго характера, открывающія одинъ уголокъ упомянутой картины. Таковы свѣдѣнія, касающіяся гонорара актеровъ. Замѣчанія Гедеонова по этому во[illegible] указываютъ на болѣе чѣмъ скромный размѣръ ихъ заработка. Прямо [illegible] поѣздки въ Москву, «бенефиса нельзя дозволить, равно и по-



спектакльныхъ болѣе осьми или много десяти рублей». Примѣры такого рода въ письмахъ можно указать и иные. Поэтому становятся понятными просьбы такихъ артистовъ, какъ Шумскій, о прибавкѣ жалованья или о назначеніи бенефиса.

Другого рода свѣдѣнія, также общаго характера,—тѣ, которыя касаются вопроса о правовомъ положеніи актеровъ, не въ смыслѣ, конечно, ихъ зависимости отъ дирекціи, а въ смыслѣ общегражданскомъ. Повидимому, и правовое положеніе ихъ было незавидное, и получить почетное гражданство для нихъ было очень важно. Вотъ почему «въ Петербургской дирекціи накопилось нѣсколько просьбъ отъ актрисъ о почетномъ потомственномъ гражданствѣ»; какъ сообщалъ Гедеоновъ 8 дек. 1850 г., прося увѣдомить, чтобы кончить дѣло однимъ разомъ, «нѣтъ ли желающихъ того же и по Москвѣ, какъ, напримѣръ, Львова-Синецкая, Сабурова и другія». А какъ добивался «того же» Щепкинъ, о которомъ также находимъ замѣчаніе въ нашихъ письмахъ въ связи съ указаннымъ вопросомъ. Конечно, иные находили возможнымъ острить, подобно Черепахину, который «отыскивалъ потомственнаго почетнаго гражданства, спрашивая, гдѣ оно продается» (пис. Семенова 13 сент. 1851 г.).

Остальныя свѣдѣнія, какъ я уже сказалъ, довольно отрывочны и касаются болѣе отдѣльныхъ лицъ, что и побудило меня изложить всѣ эти данныя въ порядкѣ отдѣльныхъ біографій.

АКИМОВА.

Встрѣчающіяся въ письмахъ замѣчанія объ Акимовой касаются ея семейной жизни. «Въ разговорѣ со мною, пишетъ Гедеоновъ, Вы однажды говорили про актрису Акимову, что она дурно живетъ съ мужемъ. Нынѣ она явилась ко мнѣ и объясняетъ дѣло иначе: по ея словамъ, не она, а мужъ виноватъ передъ ней.—Посылая письмо Акимовой по сему предмету (которое не должно, однако же, показывать мужу, чтобы не разстроить ихъ еще болѣе), прошу Васъ разсмотрѣть поближе, кто изъ нихъ вино-

ватъ, и постараться возстановить между ними согласіе. Если же Акимовъ дѣйствительно таковъ, какъ пишетъ жена, то не лучше ли будетъ жену его перевести на службу здѣшней дирекціи хотя на нѣкоторое время, чтобы заставить образумиться мужа. Какъ найдете это дѣло и какъ объ немъ на мѣстѣ посудите, меня увѣдомьте. Между тѣмъ, по убѣдительной просьбѣ Акимовой я далъ ей до 15 сего октября отсрочку въ ея отпускѣ» (письмо отъ 4 окт. 1850 г.). Черезъ нѣсколько времени Гедеоновъ снова пишетъ: «Что намъ дѣлать съ Акимовыми? Жена никакъ не хочетъ ѣхать отсюда и проситъ перевода ея въ Петербургъ, и чтобы при ней же находились и ея дѣти, ибо никакъ не надѣется на спокойную жизнь въ Москвѣ. Посылаю къ Вамъ второе письмо ея по сему предмету. Конечно, разборъ несогласій между мужемъ и женой принадлежитъ не иначе, какъ консисторіи, но это дѣло уже послѣднее, а до того и распоряженія мѣстныхъ начальствъ надъ подвѣдомственными лицами могутъ имѣть силу, и потому прошу Васъ, призвавъ мужа Акимовой, объясниться съ нимъ на счетъ дѣтей, желаетъ ли онъ отдать ихъ подъ надзоръ матери; увѣдомьте меня, можетъ ли она безпрепятственно для Васъ быть переведена на службу въ Петербургъ» (окт. 1850 г.).

Чѣмъ кончилось дѣло, изъ писемъ не видно. Упомянутыхъ писемъ самой Акимовой въ бумагахъ не оказалось.

БАНТЫШЕВЪ.

Бантышевъ, покидая службу, очевидно, просилъ прощальный бенефисъ, на что Гедеоновъ не находилъ возможнымъ согласиться по слѣдующимъ соображеніямъ: «Если Бантышевъ, писалъ онъ, получилъ уже всѣ бенефисы, какіе ему слѣдовало, то на назначеніе особеннаго прощальнаго при оставленіи службы нѣтъ, какъ и Вамъ извѣстно, правила; почему и нельзя на таковой согласиться. Если же бенефисъ Бантышеву еще слѣдуетъ изъ недодаденныхъ по контрактамъ, то по надлежащемъ удостовѣреніи представьте оное, въ какой (день?) можно будетъ дать его» (1853 г., окт. 5).

ДОМБРОВСКІЙ.

Въ письмѣ отъ 18 окт. 1851 г. Гедеоновъ выражаетъ свое согласіе, чтобы дебютировавшій Домбровскій продолжалъ играть, «доколѣ будетъ полезно для дирекціи, съ производствомъ ему поспектакльныхъ по 25 р. сер. за представленіе. Къ этому я писалъ Алекс. Степ., что если Домбровскій можетъ быть и впредь постоянно полезнымъ для репертуара, то можно его принять совершенно на службу съ жалованьемъ по 700 руб. въ годъ».

ЖИВОКИНИ.

Всѣ свѣдѣнія объ этомъ артистѣ касаются его отпусковъ. Такъ, 21 марта 1851 г. Гедеоновъ, посылая Верстовскому «письмо актера Живокини, объ увольненіи его съ сыномъ въ отпускъ, на провинціальные театры отъ 1 апрѣля срокомъ на одинъ годъ» и замѣчая, что «въ сынѣ Живокини, конечно, нѣтъ надобности по репертуару», проситъ увѣдомить, «можетъ ли быть уволенъ отецъ на такой продолжительный срокъ». 2 апрѣля 1851 г. онъ уже шлетъ разрѣшеніе «объ отпускѣ актера Живокини и вмѣстѣ съ тѣмъ предписаніе относительно бенефисовъ тѣмъ артистамъ, которые не бываютъ долгое время на службѣ». Это послѣднее распоряженіе не лишнее и здѣсь, замѣчаетъ Гедеоновъ. Очевидно, оно состояло въ томъ, чтобы не разрѣшать бенефисовъ такимъ артистамъ.

Изъ письма Семенова отъ 20 янв. 1853 г. видно, что въ это время Живокини былъ въ Петербургѣ, а 10 апр. того же года Гедеоновъ сообщаетъ, что «актеры Климовскій и Живокини прислали ко мнѣ просьбы объ увольненіи ихъ въ отпускъ перваго по сентябрь, а послѣдняго до 16 авг.» Былъ ли ему данъ отпускъ на этотъ разъ, изъ письма не видно, а въ письмѣ отъ 20 іюня 1854 г. читаемъ: «Живокини, кажется, опять находится въ довольно продолжительномъ отпуску и теперь взялъ отсрочку, то слѣдуетъ ли ему дать бенефисъ осенью?»

ЖУЛЕВА.

О Жулевой въ письмахъ находимъ два замѣчанія: одно, принадлежащее Гедеонову, касается поспектакльной платы; другое, принадлежащее Семенову, касается ея характера. Приводимъ первое: «Находящаяся въ Москвѣ по данному отпуску актриса Жулева проситъ о позволеніи ей до 10-го числа предстоящаго октября сыграть нѣсколько представленій на Московскомъ театрѣ, почему и прошу Васъ увѣдомить, находите ли Вы удобнымъ и полезнымъ допустить Жулеву къ участію въ спектакляхъ въ Москвѣ, узнавши отъ нея, въ какихъ роляхъ и на какомъ основаніи желала бы она играть, а также и на какихъ условіяхъ, но я съ своей стороны полагаю, что едва ли можно ожидать для дирекціи выгодъ; если же Вы найдете удобнымъ допустить сыграть нѣсколько разъ, не вредя вашему репертуару, то разрѣшаю, но бенефиса я не могу дозволить, равно и поспектакльныхъ болѣе осьми или много десяти рублей дать нельзя. Слѣдовательно я не вижу, чтобы и для нея была выгода» (29 сент. 1853 г.) Другое замѣчаніе: «Жулева вышла замужъ за ст. с. Небольсина, оставившаго ради нея службу, и смотритъ тоже генеральшей, забывая, что дирекція подняла ее изъ грязи—и теперь также не мало фыркаетъ. Жду только Александра Михайловича (Гедеонова), чтобы унять хоть эту». (27 сент. 1852 г.).

КОСИЦКАЯ.

Въ письмѣ отъ 16 авг. 1849 г. Гедеоновъ пишетъ: «Вчера послалъ я предписаніе конторѣ и Александру Ефремовичу касательно репертуара; онъ пишетъ про нѣкоторыя назначенія: «если я согласенъ»; но спектакли начинаются сегодня, а я могъ дать отвѣтъ не прежде, какъ вчера, а если бы было время, я не позволилъ бы играть Косицкой роли сиротки Сусанны, для которой въ ней нѣтъ потребныхъ качествъ мимическихъ и, между нами сказать, въ ней нѣтъ благородства, необходимаго для этой роли, а

что она сама ее избрала, не есть доказательство, что она могла сыграть удовлетворительно. Артисты, и имѣющіе болѣе опытности, нежели она, весьма часто ошибаются въ выборѣ ролей, и нерѣдко эти ошибки имъ вредятъ; но мнѣ жаль, если Косицкая упадетъ въ мнѣніи, а отъ такой необдуманности неудивительно. По моему мнѣнію, эта роль лучше идетъ Лавровой или Медвѣдевой, но мнѣ кажется, что Лаврова не въ милости у Александра Ефремовича».

Но опасенія Гедеонова были напрасны: Косицкая имѣла успѣхъ и въ отвѣтъ на извѣщеніе о немъ, Гедеоновъ говоритъ (22 авг. 1849 г.): «Радуюсь, что первый сборъ былъ порядочный, радуюсь вдвое успѣху Косицкой, и не обижаюсь тѣмъ, что я ошибся, сказавъ, что ей роль Сусанны не годится, но не взирая на удовлетворительное ею исполненіе оной, остаюсь при своемъ мнѣніи, что роль не по ней, и скажу болѣе—никогда или по крайней мѣрѣ очень не скоро, и развѣ при постоянномъ стараніи образоваться и облагородить свои манеры, Косицкая можетъ исполнить такія роли, которыя требуютъ тѣхъ качествъ, которыхъ отсутствіе въ ней очевидно: сознайтесь, что пріобрѣтеніе благородныхъ манеръ не легко, особенно оно зависитъ отъ общества, въ которомъ обращаешься, а потому, не взирая на одобреніе публики, которое, безъ сомнѣнія, есть болѣе слѣдствіе привычки и слѣпого пристрастія, прошу Васъ именемъ моимъ оспаривать назначеніе Косицкой ролей, требующихъ пластики. Хоть вы пишете, что она была хороша, но я увѣренъ, что вы ее нашли хорошею, потому что она была не такъ дурна, какъ ожидать было должно; это есть новое доказательство, что въ ней есть дарованіе природное; но какъ для сцены одной природы недостаточно, а требуются еще многія другія качества, безъ которыхъ многія роли не могутъ быть выгодны, то мое мнѣніе, что, дабы не сдѣлать вреда молодой и слишкомъ неопытной актрисѣ, къ этимъ ролямъ ее допускать не должно, тѣмъ болѣе что ослѣпленіе публики рѣдко можетъ продолжаться долго, а когда оно исчезнетъ, то паденіе неминуемо. Я никакъ не измѣняю моего образа мыслей и убѣжденъ, что Сусанна гораздо приличнѣе Лавровой, и при этомъ не измѣняю и другой своей мысли, что

Лаврова не пользуется благоволеніемъ Ал. Ефр., но надѣюсь, что при всемъ этомъ она будетъ занимаема по справедливости безъ притѣсненія».

Въ другихъ письмахъ о Косицкой упоминается въ связи съ вопросомъ о назначеніи ей бенефиса. 6 іюля 1853 г. Гедеоновъ пишетъ: «Щепкину я назначилъ бенефисъ потому, что таковой слѣдуетъ ему по контракту, а Косицкая можетъ на сей годъ, по случаю отпуска, и не имѣть бенефиса». Та подала просьбу о назначеніи ей онаго (письмо 19 ноября 1853 г.), и Гедеоновъ послѣ предварительнаго запроса у Верстовскаго согласился дать ей 18 декабря полубенефисъ, «если представитъ новую порядочную пьесу, объявивъ ей, что бенефисъ дается ей не по праву на оный, но въ видахъ поощренія къ большему съ ея стороны усердію по репертуару дирекціи» (26 мая 1853 г.).

Въ письмѣ отъ 1 янв. 1854 г. упоминается, что Косицкая «пишетъ убѣдительно объ отпускѣ, говоря, что авторы піэсъ, Родославскій и Островскій, согласны на передачу ея ролей другимъ». Однако, не видно, былъ ли данъ Косицкой отпускъ или нѣтъ.

ЛАВРОВА-ВАСИЛЬЕВА.

«Посылаю письмо, полученное мною отъ актрисы Лавровой-Васильевой, объ увольненіи ея съ мужемъ въ отпускъ въ Одессу на годъ. Не знаю, нужна ли очень для Васъ Лаврова, но безъ мужа ея, кажется, обойтись по репертуару нельзя, и потому хотя и желательно бы доставить имъ возможность получить предлагаемыя выгоды, но и отпустить актера Васильева не удобно, а безъ себя онъ вѣроятно жену одну не отпуститъ. Притомъ же, знаютъ ли они то, что, получая отпуски на срокъ свыше двухъ мѣсяцевъ, артисты теряютъ годы службы для пенсіи при театрахъ, что едва ли окупается тѣми временными выгодами, какія получаютъ отъ поѣздокъ по провинціямъ... Если Васильевы заслуживаютъ, то скорѣе можно сдѣлать имъ отъ насъ нѣкоторыя прибавки къ жалованью, нежели отпускать на такой долгій срокъ» (Гедеоновъ 27 дек. 1850 г.). «Такъ какъ Васильевъ съ

женою нужны для самой дирекціи, то и нельзя отпускать ихъ въ Одессу на такой долгій срокъ, какъ они желаютъ. Если же, кромѣ участія въ представленіяхъ на тамошнемъ театрѣ, поѣздка въ Одессу была бы полезна для поправленія ихъ здоровья, то въ этомъ отношеніи я полагаю, что можно было бы уволить ихъ до сентября мѣсяца, ибо лѣтомъ вѣроятно они не столько необходимы, какъ осенью, о чемъ и прошу Васъ переговорить съ ними. Въ случаѣ же отложенія ими своего отъѣзда, полубенефисъ женѣ лѣтомъ дать будетъ можно, а о прибавкѣ мужу представьте въ великомъ посту» (Гедеоновъ, 5 янв. 1851 г.).

ЛЕОНИДОВЪ.

Всѣ письма, касающіяся Леонидова, относятся къ его переводу въ Петербургъ. 16 окт. 1853 г. Гедеоновъ дѣлаетъ запросъ, можно ли перевести въ Петербургъ Леонидова безъ ущерба для московской дирекціи, и согласенъ ли онъ самъ на этотъ переводъ. Получивъ отвѣтъ, онъ пишетъ 21 окт.: «по отзыву Вашему о Леонидовѣ, я заключаю, что для Вашего репертуара онъ необходимъ, но не Вы ли сами находили его дурнымъ и безполезнымъ и отдавали преимущество Полтавцеву». Леонидовъ, очевидно, охотно соглашался на переводъ, о чемъ можно заключить изъ слѣдующихъ словъ Гедеонова въ письмѣ отъ 4 дек. 1850 г.: «Леонидовъ просится пріѣхать въ Петербургъ для нѣсколькихъ представленій, упоминая и о своемъ совершенномъ переводѣ въ Петербургъ; скажите ему, что если будетъ нужно перевести его въ Петербургъ, то это исполнится тогда, когда признается нужнымъ, но ни въ какомъ случаѣ не прежде окончанія гадкаго дѣла его съ солдатомъ. На время пріѣзжать сюда также не для чего, ибо теперь нужно ему быть въ Москвѣ и заниматься тамъ своимъ дѣломъ». Переводъ Леонидова состоялся только въ слѣдующемъ 1854 г. Предписаніе о немъ приложено было Гедеоновымъ къ своему письму отъ 2 марта 1854 г. Дебютъ Леонидова долженъ былъ состояться въ «Бенвенуто Челлини» въ половинѣ апрѣля 1854 г.

МАКСИМОВЪ

О Максимовѣ въ письмахъ говорится по поводу его «увольненія къ Тифлисскому театру», о чемъ просилъ Гедеонова нѣкто г. Сафоновъ и на что былъ согласенъ кн. Михаилъ Федоровичъ Воронцовъ. Максимовъ былъ согласенъ ѣхать въ отпускъ и просилъ въ счетъ жалованья 150 руб. сер.; кн. М. Ф. Воронцовъ, кромѣ жалованья, былъ согласенъ «отправить Максимова въ Тифлисъ и дать ему въ счетъ 150 руб. сер. изъ своей московской конторы». Гедеоновъ совѣтовалъ Максимову переговорить о всѣхъ условіяхъ, кромѣ Сафонова, лично съ самимъ кн. Воронцовымъ, когда тотъ будетъ тамъ проѣздомъ. «Пусть Максимовъ, пишетъ Гедеоновъ (23 авг. 1849 г.), сверхъ 150 руб. выпроситъ у князя нужную сумму и на проѣздъ въ Тифлисъ безвозвратно, а объ обратномъ пути по окончаніи службы въ Тифлисѣ въ контрактѣ будетъ сказано. Можетъ статься, не найдется ли мѣсто для него въ экипажахъ свиты князя, который мало пробудетъ въ Одессѣ и крымскомъ своемъ имѣніи и поѣдетъ въ Тифлисъ».

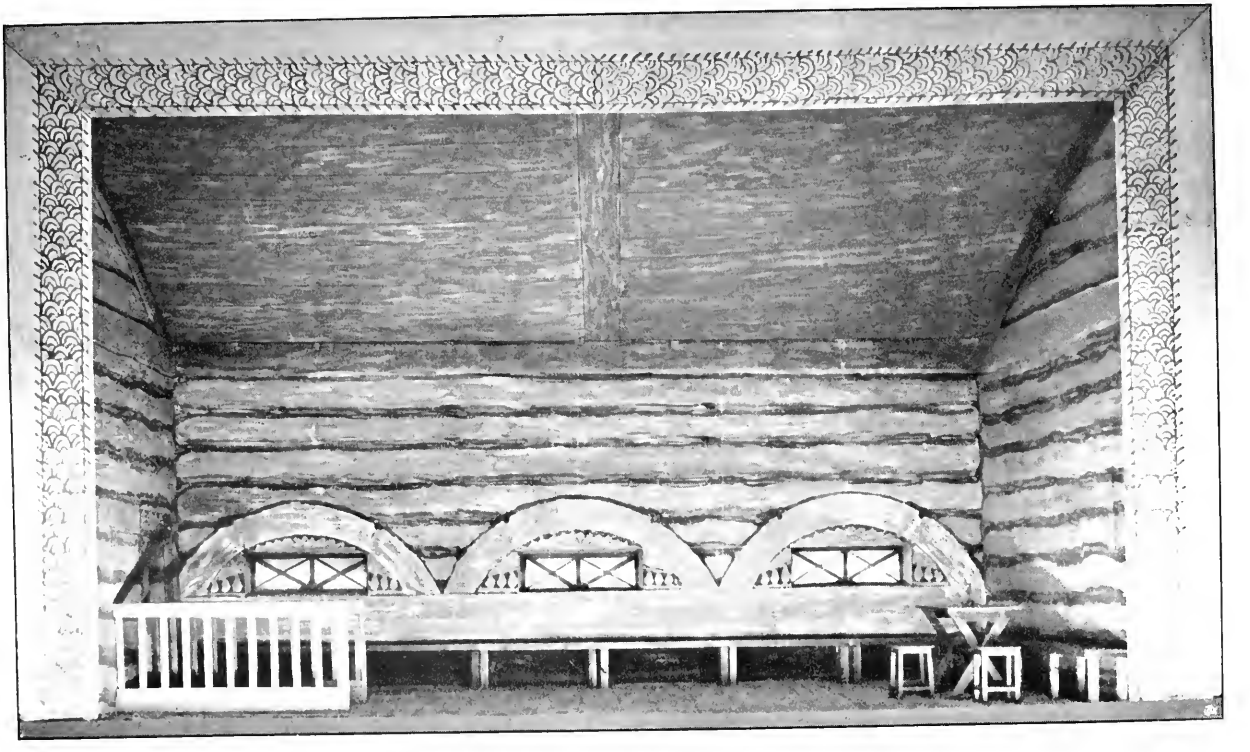
Когда Максимовъ находился въ Тифлисѣ, оказалось, что сенатъ отказалъ ему и нѣкоторымъ другимъ «въ исключеніи изъ оклада», что грозило ему, повидимому, увольненіемъ отъ службы. Но «увольнять его отъ службы, по мнѣнію Гедеонова (5 нояб. 1851 г.), дирекціи не слѣдуетъ, ибо онъ самъ нисколько не виноватъ, что былъ принятъ въ школу, не бывши причисленнымъ къ обществу отца. Разсматривая положеніе Максимова, Фригаловскаго и еще другихъ, въ исключеніи которыхъ отъ оклада сенатъ отказалъ, я по справкамъ А. Д. Кирѣева въ сенатѣ думаю, что всѣмъ имъ можно остаться такъ, какъ теперь находятся, т. е. считаться бывшими воспитанниками школы, о происхожденіи которыхъ рѣдко встрѣчаются вопросы. Почему и прошу Васъ написать по принадлежности частно Максимову, что служба его при дирекціи остается въ прежнемъ положеніи какъ артиста, поступившаго изъ театральной школы».

ГЕЙКБЛЮМЪ. ДЕКОРАЦІЯ ВЕРХНИХЪ СѢНЕЙ ШУЙСКАГО.
НОВАЯ ПОСТАНОВКА «ДМИТРІЯ САМОЗВАНЦА И В. ШУЙСКАГО» А. ОСТРОВСКАГО [illegible]

МАКСИМОВЪ

[illegible] въ письмахъ говори[illegible] поводу его «увольненія [illegible] театру», о чемъ проси[illegible] нѣкто г. Сафоновъ [illegible] согласенъ кн. Михаилъ Ф[illegible] Воронцовъ. Максимовъ [illegible]ласенъ ѣхать въ отпускъ [illegible] въ счетъ жалованья 150 руб. сер.; кн. М. Ф. Воронцовъ, [illegible] жалованья, былъ согласенъ отправить Максимова въ Тифлисъ [illegible] въ счетъ 150 руб. сер. [illegible] конторы». Гед[illegible] совѣтовалъ Максимову пере[illegible] условіяхъ, кромѣ С[illegible]чно съ самимъ кн. Воронцовымъ, когда тотъ будетъ тамъ [illegible]. «Пусть Максимовъ, пишетъ Гедеоновъ (23 авг. 1849 г.), сверхъ [illegible] выпроситъ у князя нужную сумму и на проѣздъ въ Тифлисъ [illegible]но, а объ обратномъ пути по окончаніи службы въ Тифлисѣ [illegible]ктѣ будетъ сказано. Можетъ статься, не найдется ли мѣсто [illegible] экипажахъ свиты князя, который мало пробудетъ въ Одессѣ [illegible]омъ своемъ имѣніи и поѣдетъ въ Тифлисъ».

Когда Максимовъ [illegible] Тифлисѣ, оказалось, что сенатъ отказалъ ему и нѣкоторы[illegible] исключеніи изъ оклада», что [illegible]розило ему повидимом[illegible] отъ службы. Но «увольнять его отъ службы, по мнѣнію [illegible]ояб. 1851 г.), дирекціи не слѣдуетъ, [illegible] онъ самъ нисколь[illegible], что былъ принятъ въ школу, не [illegible] причисленнымъ [illegible]тца. Разсматривая положеніе Макси[illegible] [illegible]иха[illegible]ловскаго и [illegible] въ исключеніи которыхъ отъ оклада [illegible]казалъ, я [illegible] А. Д. Кирѣева въ сенатѣ думаю, что [illegible] можно [illegible] какъ теперь находятся, т. е. считаться [illegible] происхожденіи которыхъ рѣдко встрѣ[illegible] Васъ написать по принадлежности частно [illegible] дирекціи остается въ прежнемъ положеніи



МАЛЫШЕВЪ.

«Изъ прилагаемаго прошенія Малышева усмотрите Вы, въ какомъ онъ находится положеніи. Представленное отъ него свидѣтельство о крещеніи обязывало дирекцію обратить вниманіе на то, что по званію отца сынъ принадлежитъ къ податному состоянію и тѣмъ болѣе, когда наступила ревизія. Теперь онъ вправѣ обвинять дирекцію, ссылаясь даже и на свое малолѣтство. Для поправленія этого дѣла Малышеву нужно приписаться, но самъ по себѣ онъ этого легко не сдѣлаетъ. И потому поручите кому либо изъ знающихъ дѣло предварительно справиться въ обществѣ, какъ бы удобнѣе причислить Малышева, и можно ли въ оправданіе пропуска ревизіи ссылаться на 6 § переписи, въ которой сказано, что вовсе изъемлются отъ внесенія въ перепись (лит. 3) люди, принадлежащіе къ вѣдомствамъ почтовому и театральному» (пис. Гедеонова 9 дек. 1851 г.).

ОРЛОВА.

Въ маѣ 1851 г. Гедеоновъ писалъ Верстовскому, что къ нему явилась «находящаяся нынѣ въ С.-Петербургѣ актриса Орлова и изъявила желаніе поступить вновь на службу къ Московскому театру, для того, какъ она говоритъ, чтобъ мужъ не могъ по произволу своему перевозить ее съ собою изъ одного мѣста въ другое». Переводъ ея въ Москву, однако, не состоялся, потому что, по отзыву Гедеонова, «она и здѣсь (въ Петербургѣ) не лишняя, а если не будетъ бушевать съ нами, то сдѣлается даже и необходимой» (20 іюня 1851 г.).

Въ октябрѣ 1854 г. Орловой былъ данъ на нѣсколько дней отпускъ въ Москву, чтобы принять участіе въ бенефисѣ Сабуровой и дать еще нѣсколько спектаклей. Въ одномъ изъ писемъ Гедеонова по этому поводу (14 окт. 1854 г.) упоминается между прочимъ, хотя эти слова вмѣстѣ съ нѣкоторыми предыдущими были потомъ зачеркнуты, что «Орлова получаетъ поспектакльныхъ за 1 и 2 акта по 12 руб., сверхъ двухъ по 14 руб., которые можно булетъ заплатить ей въ Москвѣ».

РЫБАКОВЪ.

3 января 1852 г. Гедеоновъ пишетъ, что ему сообщили «о желаніи актера Рыбакова дебютировать въ Москвѣ съ тѣмъ, что если дирекція найдетъ дебюты его удачными, то дозволить оные продолжать съ полученіемъ потомъ поспектакльныхъ по 25 руб. за представленіе. Если же дирекція признаетъ потомъ полезнымъ принятіе его на службу, то онъ желалъ бы получать жалованья по 800 руб. въ годъ съ полубенефисомъ.

Рыбакова по провинціальнымъ театрамъ много хвалили и потому пожалуй и не дурно бы испытать его. Не найдется ли теперь время и піэсъ, въ которыхъ могъ бы онъ начать безъ особенныхъ репетицій.

Посмотрите, и если признаете полезнымъ, то допустите первоначально на три дебюта безъ всякой платы и, что окажется, напишите мнѣ; только безъ видной пользы, мнѣ кажется, нѣтъ надобности наполнять труппу».

Но въ письмѣ Гедеонова отъ 31 янв. 1852 г. сообщается, какъ намъ уже извѣстно, что «въ дебютахъ Рыбакова еще не видно большой необходимости», и дѣло кончилось тѣмъ, что Рыбаковъ не попалъ на Императорскую сцену.

РѢШИМОВЪ.

«Если возвратившіеся изъ отпусковъ Рѣшимовъ и Смирнова по настоящимъ средствамъ своимъ безполезны для театра, то и держать ихъ не для чего. Сдѣлайте представленіе объ увольненіи ихъ, если находите, что и впредь они ничего не обѣщаютъ» (пис. Гедеонова 9 іюня 1851 г.). Что касается до Рѣшимова, то врядъ ли онъ оказался «безполезнымъ для театра».

САМАРИНЪ.

Въ письмѣ отъ 6 іюля 1853 г. послѣ замѣчанія о назначеніи бенефиса Щепкину и о невозможности назначить бенефисъ Косицкой, Гедео-

новъ пишетъ: «о Самаринѣ можно будетъ рѣшить впослѣдствіи, когда выздоровѣетъ».

28 ноября 1853 г. онъ сообщаетъ: «Самаринъ проситъ о назначеніи ему полубенефиса, но мнѣ кажется, что по продолжительности болѣзни его и по долгому незанятію на сценѣ, бенефиса ему дать нельзя, тѣмъ болѣе что для него сдѣлано уже и то изъятіе, что во время болѣзни производилось ему не въ примѣръ другимъ жалованье. Развѣ что будущею весною, если остальное время текущаго карнавала будетъ постоянно занято службой».

ВѢРА САМОЙЛОВА.

По письмамъ 1851 г. апрѣль—май видно, что Самойлова въ то время была въ отпуску въ Москвѣ, причемъ «при отъѣздѣ ея туда условіе съ нею было сдѣлано такое, чтобы играть ей столько разъ, сколько дирекція найдетъ нужнымъ, и получить всего одинъ полубенефисъ» (письмо Гедеонова 1851 г., май). Въ письмѣ Семенова отъ 11 окт. 1851 г. читаемъ: «Самойлова пріѣхала изъ Москвы и появилась 35-лѣтней бѣдовой дѣвушкой; принята порядочно, но безъ особеннаго восторга. Что бы ей зиму пробыть у Васъ, гдѣ она гораздо необходимѣе».

Въ письмѣ того же Семенова отъ 27 сент. 1852 г. находимъ слѣдующее замѣчаніе о нашей артисткѣ: «Вѣра Самойлова въ декабрѣ отходитъ отъ театра и выходитъ замужъ. Жаль, какъ талантливую актрису, но по капризамъ и сплетнямъ скорбь переходитъ на утѣшеніе и увѣренность въ водвореніи порядка и тишины по труппѣ. Тогда по крайней мѣрѣ вмѣсто двухъ имѣется одна заноза, съ которой можно будетъ легче справиться».

Наконецъ 20 февр. 1853 г. онъ же сообщаетъ: «Самойлова 2-я имѣла 18 февраля прощальный бенефисъ, составленный изъ всякаго вздора. Со всѣмъ тѣмъ собрала до 4 тыс. ср. на свою долю. Получила 3 тыс. р., Всемилостивѣйше пожалованныхъ на приданое, и дорогой царскій подарокъ. То ли не житье, а дура идетъ замужъ».

САМОЙЛОВЪ.

Письма, упоминающія о Самойловѣ, касаются его поѣздки на гастроли въ Москву въ мартѣ—апрѣлѣ 1852 г. Въ одномъ изъ нихъ (19 февр. 1852 г.) говорится, что «Самойловъ желаетъ получить поспектакльныхъ по 30 руб. за представленіе и послѣ 6-ти разъ полубенефисъ». Какъ видно изъ письма отъ 3 марта 1852 г., ему было предложено «поспектакльныя по 25 руб. сер. за представленіе и полубенефисъ за 12 спектаклей», на что онъ, очевидно, согласился.

Самойловъ, надо полагать, имѣлъ успѣхъ въ Москвѣ, и зашла рѣчь о продолженіи его спектаклей. Любопытно письмо Гедеонова отъ 24 апр. 1852 г. по этому поводу, до нѣкоторой степени обрисовывающее взгляды Гедеонова, которыми онъ руководился въ своей дѣятельности въ качествѣ директора Императорскихъ театровъ. «На продолженіе Самойловымъ представленій послѣ 12-ти разъ можно согласиться въ такомъ только случаѣ если при наступленіи мая мѣсяца будутъ они видимо полезнѣе для дирекціи, чѣмъ представленія Раппо [1]) и Германа [2]) (которые безъ всякихъ расходовъ со стороны дирекціи предоставляютъ оной порядочныя части сборовъ). Само собой разумѣется, что Самойлова я не считаю ниже Раппо или Германа, но смотрю на ихъ представленія, какъ на особый родъ зрѣлищъ отъ спектаклей, который потому именно и можетъ занять болѣе, чѣмъ обыкновенные и всѣми просмотрѣнные уже спектакли». Ясно, для Гедеонова на первомъ планѣ стояла матеріальная польза отъ спектаклей.

ШУМСКІЙ.

Въ 1849 и 1850 гг. Шумскій былъ въ отпуску въ Одессѣ, причемъ получалъ нѣсколько разъ отсрочки отпуска, по его словамъ, по просьбѣ

---

[1]) Антрепренеръ французской труппы, изъявившій свое желаніе давать свои спектакли на сценѣ московскихъ театровъ.

[2]) Фокусникъ.

одесской дирекціи, а «ему самому уже хотѣлось поскорѣе возвратиться въ Москву» (пис. Гедеонова 17 янв. 1850 г.), вслѣдствіе чего ему было предписано возвратиться. Эта поѣздка, какъ оказалось впослѣдствіи, повредила Шумскому и вотъ какимъ образомъ. Въ 1851 г., какъ видно изъ письма Гедеонова отъ 9 мая 1851 г., Шумскому прибавлено 300 руб. жалованья, «но прибавка эта, читаемъ далѣе, дѣлается ему не потому, чтобы срокъ десятилѣтія уже исполнился и онъ сдѣлался свободнымъ отъ зависимости дирекціи. При расчетѣ его десятилѣтія должно исключить все то время, какое онъ былъ въ отпускахъ на провинціальныхъ театрахъ; слѣдовательно десятилѣтній срокъ его еще не истекъ». Но какимъ то образомъ Шумскому, судя по письму Гедеонова отъ 22 мая 1851 г., «было объявлено о зачисленіи въ десятилѣтнюю службу лѣтъ его отпуска», чего сдѣлать, по словамъ Гедеонова, рѣшительно невозможно, и о чемъ у него никогда не было и рѣчи, а слѣдовательно онъ и не могъ измѣнять своего рѣшенія, о чемъ пишетъ Шумскій». Этотъ послѣдній указывалъ на то, «что такъ какъ отсрочки отпусковъ его дѣлались по просьбѣ одесской дирекціи, то и какъ бы отстраняютъ его отъ послѣдствія оныхъ» (пис. Гедеонова 2 іюня 1851 г.). Но Гедеоновъ счелъ и это несправедливымъ, указывая на то, что безъ согласія самого Шумскаго ничего нельзя было сдѣлать и что «законъ объ исключеніи изъ числа лѣтъ службы отпусковъ, простирающихся на срокъ свыше четырехъ мѣсяцевъ, извѣстенъ всѣмъ артистамъ, слѣдовательно и Шумскій не могъ считать себя изъятымъ изъ этого общаго закона». Въ томъ же 1851 г. «по открытіи театра осенью, Шумскому былъ назначенъ полубенефисъ, о коемъ еще въ письмѣ отъ 22 мая 1851 г. Гедеоновымъ сдѣлано такое замѣчаніе: «Что же касается до бенефиса, то если Шумскій послужитъ усердно, то можетъ надѣяться получить таковой и безъ контракта».

Въ весеннемъ сезонѣ 1852 г. Шумскій ѣздилъ на гастроли въ Петербургъ, такъ сказать, на мѣсто Самойлова, который, какъ намъ извѣстно, ѣздилъ въ это время въ Москву. Въ одномъ изъ своихъ писемъ (5 іюня 1852 г.) Гедеоновъ дѣлаетъ такое замѣчаніе: «Шумскій, по мнѣнію моему,

хорошъ самъ по себѣ, а если начнетъ подражать кому либо, то сдѣлаетъ ошибку».

Въ ноябрѣ 1853 г. Шумскій подалъ просьбу «о прибавкѣ ему по 300 руб. сер. въ годъ къ жалованью». Гедеоновъ нашелъ нужнымъ «дѣло это отложить до будущаго великаго поста, тѣмъ болѣе что Шумскій получилъ уже прибавку въ августѣ или сентябрѣ мѣсяцѣ прошлаго года» (26 ноября 1853 г.).

Но и въ 1854 г. Шумскому не удалось получить прибавки, въ виду того, что «дирекція была поставлена въ непремѣнную обязанность сохранить себя отъ новыхъ передержекъ на будущее время». Поэтому и «контракты Шумскаго и Васильева могли быть теперь заключены не иначе какъ на старомъ положеніи, хотя оба сіи артиста и заслуживали бы прибавокъ» (пис. Гедеонова 20 іюня 1854 г.).

Только въ февралѣ 1855 г. Гедеоновъ снова поднялъ вопросъ о прибавкѣ жалованья тѣмъ артистамъ, «кои просили прибавокъ по выслугѣ 10-ти лѣтъ, какъ равно и всѣмъ другимъ, оказавшимъ усердіе и заслуживающимъ прибавокъ». Онъ просилъ доставить ему списокъ всѣхъ этихъ артистовъ и включить въ него «Семенову, а также Шумскаго, Васильева, Полтавцева, Самарина, Алексѣя Петрова, помощника режиссера, Савицкаго, Косицкую, Бороздину, Воронову, Медвѣдеву и другихъ, кто заслуживаетъ» (14 февр. 1855 г.).

ЩЕПКИНЪ.

2 іюля 1849 г. Гедеоновъ пишетъ: «я точно нахожу, что у Щепкина должно взять роль изъ Маріи, что приказалъ лично, но г. Мухинъ писалъ мнѣ, что для того, чтобъ не обидѣть заслуженнаго актера, полагаетъ сдѣлать это не вдругъ, а исподволь; я на дняхъ писалъ, что не понимаю, какимъ средствомъ отнимается роль исподволь; вѣроятно, онъ думаетъ не давать піесы, пока Щепкинъ не уѣдетъ въ отпускъ, а тамъ передать. «Лѣкарь по неволѣ» оставить за Щепкинымъ».

Въ отпускъ послѣдній, очевидно, ѣздилъ въ Петербургъ, потому что 19 окт. 1849 г. Гедеоновъ сообщаетъ, что «Щепкинъ къ 1-му числу вѣроятно будетъ уже у Васъ», т. е. въ Москвѣ.

Въ 1851 г. вышло затрудненіе въ полученіи Михаиломъ Семеновичемъ почетнаго гражданства. «Не знаемъ, пишетъ Гедеоновъ, что дѣлать съ Щепкинымъ. Безъ доказательствъ о настоящемъ бракѣ его сенатъ не утвердитъ его въ почетномъ гражданствѣ, а доказательствъ отъ Васъ не представляется. Нѣтъ-ли при дѣлахъ хоть засвидѣтельствованной копіи или подлинной отпускной, чтобы что нибудь представить, иначе выйдетъ чистый отказъ».

Въ осеннемъ сезонѣ 1852 г. Щепкинъ опять былъ въ Петербургѣ Семеновъ въ своемъ письмѣ отъ 27 сент. 1852 г. замѣчаетъ: «Щепкинъ въ пятницу 25 ч. кончилъ свои представленія здѣсь. Репертуаръ его и самъ онъ поустарѣли».

IV.

Въ настоящей послѣдней главѣ я помѣщаю нѣкоторыя изъ писемъ Гедеонова, представляющія интересъ въ бытовомъ отношеніи.

А. ПРОЭКТЪ НѢМЕЦКОЙ ОПЕРЫ ВЪ МОСКВѢ.

Верстовскій въ 1849 г., очевидно, въ письмѣ къ Гедеонову предлагалъ устроить въ Москвѣ нѣмецкую оперу, пригласивъ для этого пѣвцовъ и пѣвицъ изъ Германіи. Но осуществить этого предложенія не удалось и вотъ по какимъ причинамъ.

Въ письмѣ своемъ отъ 27 іюля 1849 г. Гедеоновъ пишетъ Верстовскому: «мысль Вашу о нѣмецкой оперѣ въ Москвѣ я готовъ совершенно одобрить и нисколько не спорю, что опера эта можетъ быть и была бы для Москвы пріятна; но чтобы учредить ее представляется въ настоящее время слишкомъ много затрудненій, изъ которыхъ, не говоря уже о денеж-

ныхъ средствахъ и надеждахъ, первое то, что въ настоящее время безъ особаго Высочайшаго разрѣшенія не дозволяется никому ни выѣзда изъ Россіи, ни пріѣзда иностранцевъ въ Россію, и особенно послѣднее допускается не иначе, какъ по собраніи чрезъ посольства предварительныхъ свѣдѣній о томъ, не былъ ли причастенъ къ чему либо возмутительному предполагаемый къ пріѣзду въ Россію иностранецъ и собраніе этихъ свѣдѣній продолжается нѣсколько мѣсяцевъ, какъ то было съ Дошемъ и другими иностранцами, с.-петербургскою дирекціею въ послѣднее время выпи санными. Теперь посудите, сколько пройдетъ времени на то:

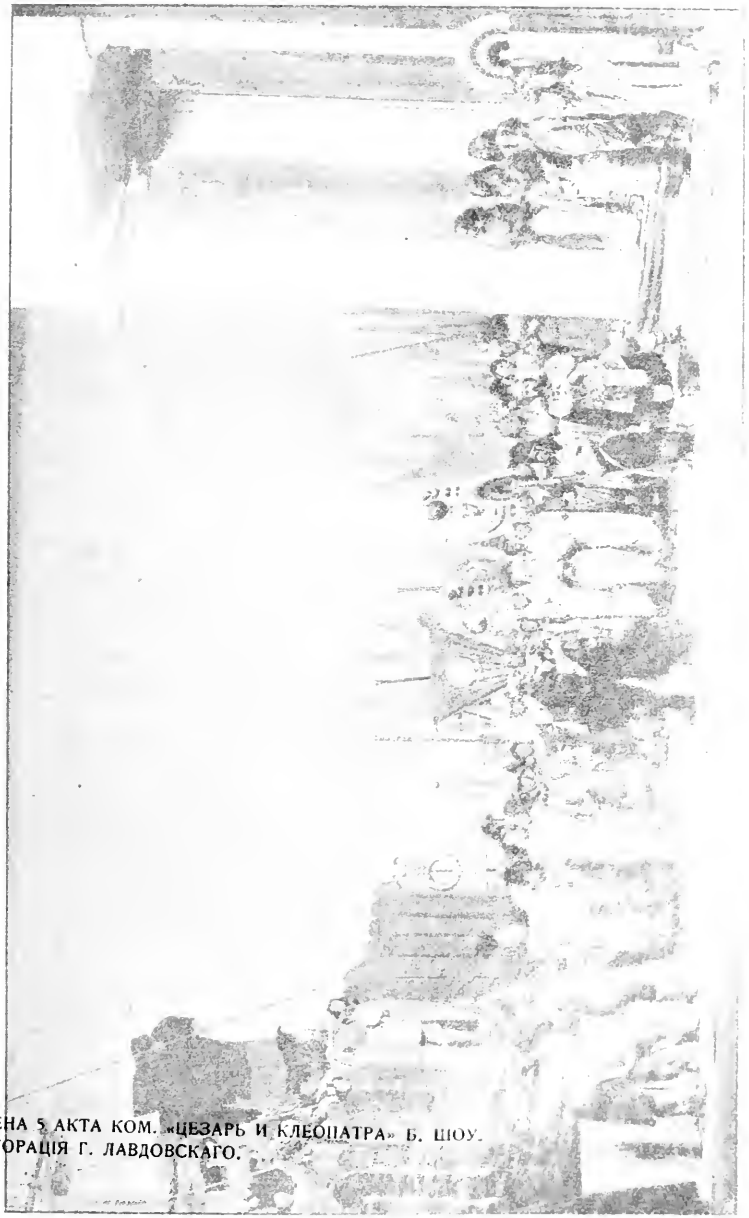
1) чтобы испросить дозволеніе Іоганису ѣхать за границу;

2) чтобы ему набрать и согласить за границею артистовъ и дать знать объ нихъ въ Петербургъ

3) чтобы министерству собрать объ нихъ за границею вышесказанныя справки и черезъ посольство получить удовлетворительные отвѣты;

4) чтобы послѣ того передать позволеніе о пропускѣ ихъ и наконецъ пріѣхать артистамъ.

— А какъ при всемъ этомъ Государь Императоръ не находится въ С.-Петербургѣ, а должно безпокоить Его Величество докладомъ объ этомъ дѣлѣ на мѣстѣ пребыванія Его, то скажите сами, представляется ли какая возможность все это кончить и устроить такъ, чтобы опера открылась въ октябрѣ!!! По моему и къ февралю она не поспѣла бы. Потомъ мнѣ извѣстно, что въ Гамбургѣ, Лейпцигѣ и Дрезденѣ порядочныхъ нѣмецкихъ пѣвцовъ и пѣвицъ вовсе нѣтъ; въ Берлинѣ есть только одна пѣвица Тучекъ, но она и тамъ нужна, а что Ферзингъ желаетъ возвратиться попрежнему къ намъ, я это очень хорошо знаю. Вы говорите, что при нынѣшнихъ обстоятельствахъ можно согласить иностранцевъ на ангажементъ гораздо выгоднѣе; да, это такъ кажется, но попробуйте-ка начать переговоры съ ними на мѣстѣ, то узнаете лучше, какъ мало они податливы на уступку. Нѣмецкая опера за границею точно богаче прочихъ репертуаромъ, но всѣ новыя интересныя оперы, какъ то Гугеноты и т. п. здѣсь представлять не позволяется; слѣдовательно, остается для нашихъ спектаклей тотъ же



СЦЕНА 5 АКТА КОМ. «ЦЕЗАРЬ И КЛЕОПАТРА» Б. ШОУ.
ДЕКОРАЦІЯ Г. ЛАВДОВСКАГО.

ныхъ средствахъ и надеждахъ, первое то, что въ настоящее время безъ особаго Высочайшаго разрѣшенія не дозволяется никому ни выѣзда изъ Россіи ни пріѣзда иностранцевъ въ Россію, и особенно послѣднее допускается не иначе, какъ по собраніи чрезъ посольства предварительныхъ свѣдѣній о томъ, не былъ ли причастенъ къ чему либо возмутительному предполагаемый къ пріѣзду въ Россію иностранецъ и собраніе этихъ свѣдѣній продолжается нѣсколько мѣсяцевъ, какъ это было съ Дошемъ и другими иностранцами, с.-петербургскою дирекціею въ послѣднее время выписанными. Теперь посудите, сколько пройдетъ времени на то:

1) чтобы испросить дозволеніе Іоганнису ѣхать за границу;

2) чтобы ему набрать и согласить за границею артистовъ и дать знать объ нихъ въ Петербургъ

3) чтобы министерству собрать объ нихъ за границею вышесказанныя справки и черезъ посольство получить удовлетворительные отвѣты;

4) чтобы послѣ того передать положеніе о пропускѣ ихъ и наконецъ пріѣхать артистамъ.

— А какъ при всемъ этомъ Государь Императоръ не находится въ С.-Петербургѣ, а должно безпокоить Его Величество докладомъ объ этомъ дѣлѣ на мѣстѣ пребыванія Его, то скажите сами, представляется ли какая возможность все это кончить и устроить такъ, чтобы опера открылась въ октябрѣ!!! По моему и къ февралю она не поспѣла бы. Потомъ мнѣ извѣстно, что въ Гамбургѣ, Лейпцигѣ и Дрезденѣ порядочныхъ нѣмецкихъ пѣвцовъ и пѣвицъ вовсе нѣтъ; въ Берлинѣ есть только одна пѣвица Тучекъ, но она и тамъ нужна, а что Ферзинъ желаетъ возвратиться попрежнему къ намъ, я это очень хорошо знаю. Вы говорите, что при нынѣшнихъ обстоятельствахъ можно согласить иностранцевъ на ангажементъ гораздо выгоднѣе, т. е. это такъ кажется, но попробуйте-ка начать переговоры съ ними на мѣстѣ, то узнаете лучше, какъ мало они податливы на уступку. Нѣмецкая опера за границею [illegible] менѣе прочихъ репертуаромъ, но всѣ главные интересные оперы, какъ то Гугеноты и т. п. здѣсь представлять не [illegible], следовательно, остается для нашихъ спектаклей тотъ же

старинный репертуаръ, нѣсколько уже разъ слышанный. Чтобы ангажировать трехъ пѣвицъ, двухъ теноровъ, двухъ басовъ, 10 или 15 хористовъ и до 5 нѣмецкихъ хористокъ, по мнѣнію моему, слишкомъ недостаточно предполагать расходу только 20 тыс. руб., хотя бы я и прислалъ кое кого изъ Петербурга, которымъ однако же должно бы было также платить жалованье. Я твердо убѣжденъ, что весь расходъ далеко превзойдетъ эту сумму, а гдѣ взять ее? Вы полагаетесь на абонементъ на оперу, можетъ быть, но Ваша публика такова, что если платитъ за одинъ рядъ спектаклей, то уже оставляетъ другой. Какими же средствами будутъ покрываться расходы штатныхъ труппъ? А на остатки отъ оперы надѣяться невозможно».

Дальше въ письмѣ сообщается желаніе министра, чтобы было какъ можно меньше расходу, «даже съ уменьшеніемъ труппъ», и дѣлается выводъ, что «теперь не время думать о нѣмецкой оперѣ». Письмо заканчивается просьбой о возможномъ сокращеніи расходовъ.

Б. НИКОЛАЕВСКАЯ ЖЕЛѢЗНАЯ ДОРОГА И МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Постройка только что названной дороги возбудила у завѣдующихъ московскими театрами лицъ курьезную мысль, какъ бы теперь не уменьшилось число посѣтителей театровъ въ Москвѣ, въ виду того что многіе въ виду удобства сообщенія, пожалуй, предпочтутъ посѣщать петербургскіе театры, совершая чуть ли не съ этой только цѣлью поѣздки изъ Москвы въ Петербургъ. Объ этомъ не замедлили даже написать Гедеонову, и вотъ что онъ пишетъ въ отвѣтъ (пис. отъ 6 февр. 1852 г.):

«Не думаю, чтобы желѣзная дорога замѣтно повредила сборамъ театровъ въ Москвѣ, потому что для однѣхъ прогулокъ въ Петербургъ не много можетъ найтись охотниковъ, ибо хотя проѣздъ не (?) дешевле и удобнѣе противу прежняго, но соединенъ съ издержками проживанія въ Петербургѣ, на которыя могутъ пуститься люди только со средствами, а такихъ немного найдется, и они и прежде едва ли бывали чаще въ театрѣ. Съ другой же стороны, находится много и такихъ, которыхъ желѣзная дорога перевозитъ каждый день и изъ Петербурга въ Москву, и которые бываютъ въ тамош-

нихъ театрахъ—и по возвращеніи изъ знакомыхъ мнѣ передаютъ замѣчанія свои о полнотѣ собранія публики въ театрахъ и о расположеніи ея бывать въ спектакляхъ, когда они сколько нибудь интересны и хорошо поставлены и выбраны. По моему, иначе и быть не должно, если провинціальные театры при бѣдности средствъ своихъ существуютъ съ пользою для своихъ содержателей и къ удовольствію своихъ посѣтителей, то какъ же театрамъ столичнымъ, какъ московскіе, при ихъ довольно обезпеченныхъ отъ казны пособіяхъ не имѣть зрителей. Въ этомъ отношеніи вопросъ долженъ быть обращенъ не къ желѣзной дорогѣ, но къ какимъ нибудь другимъ началамъ»...

В. ПИСЬМА О КОЗЛОВѢ.

Козловъ—какой-то служащій при театрахъ, но какой именно, изъписемъ не видно. Судя по письмамъ, онъ былъ заподозрѣнъ въ неблагонадежности, былъ даже арестованъ и содержался сутки «въ частномъ домѣ». Гедеоновъ однако взялъ его подъ свое покровительство, видя по его словамъ мерзости по адресу Козлова со стороны нѣкоторыхъ лицъ московской администраціи, и его письма въ этомъ отношеніи представляютъ нѣкоторый интересъ.

Отъ 29 іюня 1849 г.: «По прилагаемому предписанію, прошу васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, взять Козлова подъ свое особенное покровительство и не дать его въ обиду, ежели онъ неисправенъ по службѣ, то мы всегда можемъ его отставить; но теперь, когда онъ столь несправедливо преслѣдуется человѣкомъ такимъ гнуснымъ, стыдно было бы намъ отдать его на съѣденіе, къ тому же вмѣсто того, чтобы его отставить, наша обязанность была вступиться за то, что квартальный осмѣлился взять служащаго у насъ, а ежели мы этого отдадимъ на жертву, то полиція и никогда не будетъ поступать иначе, и мы должны непремѣнно защитить этого молодого человѣка не столько для него, какъ собственно для насъ самихъ.

Я надѣюсь на васъ, любезный Алексѣй Николаевичъ, и прошу Васъ похлопотать и спасти Козлова; если нужно, можете просить самого графа Закревскаго [1]). Дѣло въ томъ, что я вижу большія мерзости отъ его про-

[1]) Московскій генералъ-губернаторъ. *Прим. ред.*

тивниковъ и не хочу, чтобы Огаревъ [1]) торжествовалъ. Въ теченіе 16-ти лѣтъ я никогда своихъ не выдавалъ и все, что вы для Козлова сдѣлаете, будетъ истинное удовольствіе для меня. Прощайте и т. д...»

Изъ письма отъ 6 іюля 1849 г.:

... «Бумаги Козлова возвращаю. Если дѣло его съ полиціею обнаружитъ яснѣе его неблагонадежность, то долѣе держать Козлова я не стану. Равномѣрно, если замѣтите и продолженіе неисправностей его по службѣ, но при теперешнихъ обстоятельствахъ и при явной нападкѣ на него, въ потворство его противника, невозможно его беззащитно предать на съѣденіе, почему и прошу имѣть попеченіе о немъ и посылать съ нимъ надежнаго и знающаго депутата. Я не имѣю отличнаго мнѣнія о Козловѣ, но почти увѣренъ, что онъ оклеветанъ, потому что имѣю самое дурное мнѣніе объ Огаревѣ и его союзникѣ Апуринѣ, которые оба на все готовы».

Письмо отъ 15 іюля 1849 г.:

Любезный Алексѣй Николаевичъ!

Возвращаю отношеніе къ Вамъ московскаго оберъ-полиціймейстера объ Козловѣ, и такъ какъ Козловъ былъ уже содержимъ сутки подъ арестомъ въ частномъ домѣ, то по мнѣнію моему это можетъ служить уже достаточнымъ для него взысканіемъ. Къ чему не мѣшаетъ и съ Вашей стороны сдѣлать ему строгое замѣчаніе, чтобы впредь воздерживался вмѣшиваться какимъ бы то ни было образомъ въ показанія и дѣла, прямо ему неизвѣстныя. А. Гедеоновъ.

Изъ письма отъ 7 сент. 1849 г.:

«Если Козловъ былъ разъ прощенъ мною, то это сдѣлано въ той увѣренности, что послѣдующею службою онъ оправдаетъ подобное снисхожденіе. Если же онъ поступаетъ иначе, то ничто не мѣшаетъ Вамъ освободиться отъ него и приказать подать просьбу, если не хочетъ быть уволеннымъ другимъ образомъ».

---

[1]) Московскій оберъ-полиціймейстеръ. *Прим. ред.*

ГУЦКОВЪ и „УРІЭЛЬ АКОСТА“.

ЮРІЯ ВЕСЕЛОВСКАГО.

1 (13) декабря 1846 года на сценѣ дрезденскаго театра въ первый разъ поставлена была пьеса, которой суждено было стать необыкновенно популярною не только въ Германіи, но и за ея предѣлами, быть переведенною на всѣ европейскіе языки и вызвать повсюду живой интересъ, занять прочное мѣсто въ репертуарѣ, привлекать въ разное время вниманіе крупныхъ выдающихся актеровъ. Эта пьеса вышла изъ подъ пера драматурга, уже болѣе десяти лѣтъ писавшаго для театра и составившаго себѣ имя своими пьесами въ психологическомъ и историческомъ жанрѣ, независимо отъ нѣкоторыхъ произведеній въ другомъ родѣ, среди которыхъ было нѣсколько довольно яркихъ и замѣтныхъ вещей. Но ни одна изъ нихъ не представляла собою ничего настолько выдающагося, какъ то произведеніе, которое въ тотъ памятный вечеръ впервые было разыграно дрезденскими артистами. Шумные апплодисменты и вызовы, за которыми затѣмъ послѣдовали сочувственныя, даже восторженныя рецензіи въ различныхъ органахъ прессы, фиксировали безусловный успѣхъ пьесы, невольно увлекшей всѣхъ зрителей Это была трагедія Карла Гуцкова «Уріэль Акоста».

Десятки лѣтъ прошли съ того дня, когда талантливый нѣмецкій драматургъ упрочилъ свою извѣстность этою составившею тогда эпоху пьесою. Многое измѣнилось съ тѣхъ поръ въ области театра и драматическаго творчества; много произведеній, появившихся уже послѣ драмы Гуцкова, забыто и сдано въ архивъ, а «Уріель Акоста» все еще продолжаетъ увлекать и вдохновлять театральную публику, его убѣжденныя, дышащія энтузіазмомъ рѣчи не кажутся устарѣвшими, самая ситуація, изображенная въ пьесѣ,—положеніе одинокаго мечтателя, имѣющаго дѣло съ чуждой ему и не понимающей его средою и являющагося «гражданиномъ грядущихъ поколѣній»,—вполнѣ понятна и близка и современному поколѣнію. Мы чувствуемъ, конечно, что нѣкоторыя детали въ пьесѣ уже не могутъ теперь

удовлетворить насъ, что отъ иныхъ пріемовъ автора уже вѣетъ чѣмъ то отжившимъ свой вѣкъ, но то лучшее, что было въ произведеніи Гуцкова—идейное воодушевленіе и особенно ярко проявившійся на этотъ разъ талантъ драматурга, — спасаетъ пьесу отъ забвенія. Очень интересно и поучительно прослѣдить, какую роль въ разное время она сыграла, какое вліяніе оказала на интеллигенцію различныхъ странъ, въ томъ числѣ и на русскую, подчасъ находившую въ монологахъ Уріэля что то близкое и симпатичное, примѣнимое не къ одной только голландско-еврейской дѣйствительности XVII вѣка, какъ бы предвѣщавшее иные запросы и проблемы нашихъ дней [1]). На русской почвѣ пьеса Гуцкова раздѣлила участь нѣкоторыхъ другихъ произведеній западно-европейской словесности, давно получившихъ у насъ такія же «права гражданства», какъ и на своей родинѣ,— отнюдь не менѣе, чѣмъ иные оригинальные русскіе драмы и романы, вдохновлявшіе нашу читающую публику, особенно молодежь... Гуцковъ, какъ авторъ «Уріэля Акосты»,—другія его пьесы остались, по большей части, мало знакомыми русскимъ читателямъ,—все еще принадлежитъ къ наиболѣе популярнымъ у насъ германскимъ и вообще западно-европейскимъ писателямъ. Каждое возобновленіе пьесы на русскихъ сценахъ краснорѣчиво это показываетъ.

Въ исторіи постепенной эволюціи дарованія Гуцкова «Уріэль Акоста» является какъ бы кульминаціоннымъ пунктомъ [2]). То, что онъ написалъ для театра послѣ 1846 года, въ общемъ, не свидѣтельствуетъ о дальнѣйшемъ развитіи его таланта, какъ драматурга. Онъ создалъ еще нѣсколько драмъ и комедій въ тѣхъ же самыхъ жанрахъ, которые культивировались имъ раньше (историческомъ, психологическомъ и др.), но всѣ онѣ страдали тѣми или другими дефектами и не произвели особеннаго

---

[1]) См. H. Houben, «Gutzkow-Funde» (Berlin 1901): статья «Zur Bühnengeschichte des *Uriel Acosta*».

[2]) Новѣйшимъ обзоромъ жизни и дѣятельности Гуцкова, полнымъ интересныхъ фактическихъ данныхъ и основаннымъ на тщательномъ изученіи источниковъ, является изслѣдованіе J. Dresch—«Gutzkow et la Jeune Allemagne» (Paris, 1904).

впечатлѣнія на публику... Только одна изъ нихъ представляетъ собою болѣе или менѣе выдающееся произведеніе, заключаетъ въ себѣ нѣсколько сильныхъ, захватывающихъ сценъ и даетъ яркую картину сѣверо-германской жизни въ XVI вѣкѣ: это—историческая драма «Wullenweber», написанная въ 1847 году и казавшаяся самому Гуцкову болѣе крупною и интересною вещью, чѣмъ «Уріэль Акоста». Здѣсь нѣтъ, правда, настоящаго единства фабулы, мѣстами слишкомъ много вниманія удѣляется мелкимъ деталямъ, историческая драма иногда превращается просто въ рядъ отдѣльныхъ картинъ, прекрасно возсоздающихъ жизнь германскаго общества въ извѣстный моментъ, не свободна пьеса и отъ извѣстныхъ длиннотъ, дѣлающихъ ее въ отдѣльныхъ случаяхъ недостаточно сценичною, хотя, рядомъ съ этимъ, попадаются и безусловно эффектныя сцены. Но все же «Wullenweber» принадлежитъ къ числу произведеній, заслуживающихъ вниманія и разбора, лишній разъ обнаруживающихъ талантъ автора. Изъ другихъ пьесъ Гуцкова, относящихся къ послѣднему періоду его дѣятельности, сравнительно большею извѣстностью пользовалась его комедія «Der Königsleutenant», поставленная въ первый разъ въ августѣ 1849 года, когда справлялась столѣтняя годовщина со дня рожденія Гёте. Но это произведеніе, относящееся къ категоріи pièces d'occasion, въ которыхъ часто оказывается потребность въ дни различныхъ юбилеевъ и годовщинъ, заинтересовала публику, главнымъ образомъ, потому, что въ ней выведенъ былъ юный Гёте, его родители, сдѣлана была попытка возсоздать психологію будущаго автора «Фауста» въ эту раннюю пору и т. д. Далѣе идетъ еще рядъ пьесъ, появившихся въ 1848—56 годахъ («Ottfried», «Liesli», «Philipp und Perez», «Lenz und Söhne» и др.). Но онѣ ничего не прибавили къ славѣ Гуцкова, какъ драматурга,—сложившейся раньше. Затѣмъ наступилъ моментъ, когда авторъ «Уріэля Акосты» сталъ испытывать извѣстное охлажденіе къ театру и драмѣ, вмѣстѣ съ желаніемъ воздѣлывать отнынѣ, прежде всего, область повѣствовательнаго творчества, которую онъ и раньше затрагивалъ, какъ авторъ «Wally», «die Zweiflerin», «Seraphine», «Blasedow und seine Söhne», и т. п. Выше «Уріэля» Гуцковъ, какъ драматургъ, во всякомъ случаѣ, никогда не поднялся!

Что же подготовило знаменитую пьесу, въ какихъ произведеніяхъ сказался постепенно развивавшійся талантъ Гуцкова, чѣмъ было вызвано то сочувственное отношеніе къ драматургу, какое à priori обнаружила театральная публика въ моментъ появленія на сценѣ «Уріэля»? Здѣсь приходится, нѣсколько отступая назадъ, вспомнить рядъ произведеній, написанныхъ Гуцковымъ для театра, начиная съ 30-хъ годовъ. Его первые опыты («Nero», трагедія, первоначально набросанная имъ подъ заглавіемъ «Juppiter Vindex»,—«Hamlet in Wittenberg»—попытка разработать эпизодъ изъ жизни Гамлета, не изображенный у Шекспира) были въ общемъ мало удачны, пригодны скорѣе для чтенія, чѣмъ для постановки на сценѣ, хотя первая изъ нихъ все же заключала въ себѣ нѣсколько довольно благодарныхъ ситуацій и яркихъ картинъ римской жизни временъ имперіи. Не появилась на театральныхъ подмосткахъ, даже не вошла въ составъ полнаго собранія сочиненій Гуцкова и трагедія «König Saul», соединявшая обработку старинной темы съ косвенными отголосками новой современной автору эпохи, но опять не вполнѣ удавшаяся драматургу и недостаточно сценичная. Только въ 1839 году онъ впервые добился того, что на него обратили вниманіе широкіе круги германской публики, сочувственно принявшіе его драму «Richard Sawage», которая была сначала поставлена во Франкфуртѣ, а затѣмъ обошла и другія нѣмецкія сцены [1]). Эта пьеса,—въ которой и тогда и впослѣдствіи находили отголоски творчества Лессинга и Шиллера, какъ бы обращеніе къ ихъ манерѣ, поскольку она отразилась въ такихъ пьесахъ, какъ, напр., «Коварство и любовь» должна была возсоздать душевныя терзанія главнаго героя, неудачника и пасынка судьбы, ведущаго безпорядочную жизнь, часто выносящаго нужду, съ теченіемъ времени нѣсколько выдвигающагося и обращающаго на себя вниманіе, въ качествѣ поэта и драматурга, но остающагося неудовлетвореннымъ и тоскующимъ.

Дѣло въ томъ, что Сэвэджъ—внѣбрачный сынъ лэди Мэкклесфильдъ, знатной дамы, которая не желаетъ его знать и давно отказалась отъ вся-

---

[1]) О вліяніи этой пьесы на А. Н. Островскаго см. ст. Н. Кашина «Островскій и старинная драма». («Ежегодн. Имп. Т.» вып. IV, 1909 г.). *Прим. ред.*

кихъ заботъ о немъ. Когда Сэвэджъ узнаетъ тайну своего рожденія, у этого воспріимчиваго болѣзненно-чуткаго человѣка является неудержимая страстная потребность, доходящая иногда до крайностей, увидѣть свою мать, открыться ей, найти доступъ къ ея сердцу. Рядъ попытокъ отвергнутаго родною матерью неудачника сблизиться съ лэди Мэкклесфильдъ, затронуть лучшія струны ея сердца, лежитъ въ основѣ сюжета этой пьесы, не разъ приближающейся къ типу «мѣщанской драмы» или comédie larmoyante, но все же, во многихъ отношеніяхъ, стоящей выше раннихъ опытовъ Гуцкова и вообще не лишенной извѣстныхъ литературныхъ и сценическихъ достоинствъ. Что касается главнаго героя, то онъ, съ одной стороны, является мечтателемъ,—типъ людей, часто привлекавшій вниманіе нѣмецкихъ писателей той эпохи, въ частности—представителей «Молодой Германіи»,—съ другой натурою, недостаточно энергичною, мало способной къ продолжительной борьбѣ, лишенною настоящей выдержки и настойчивости. Вспомнимъ, кстати, что даже у Уріэля Акосты есть отдѣльные моменты слабости и упадка.

Изъ тѣхъ пьесъ, которыя Гуцковъ поставилъ между 1839 и 1846-мъ годами, нѣкоторыя имѣли большой успѣхъ у публики, другія, наоборотъ, прошли почти незамѣченными или даже вызвали протесты, какъ, напр., психологическія драмы: «Die stille Familie», «Anonym». Психологическій жанръ вообще, видимо, очень интересовалъ драматурга, который неоднократно къ нему возвращался. Онъ былъ представленъ, напр., пьесою «Werner, oder Herz und Welt» (1840), полной отголосковъ того, что было испытано самимъ авторомъ. Главный герой, женившійся на дочери важнаго чиновника фонъ-Іордана, принадлежащаго къ старинному роду,—Юліи, совершенно случайно встрѣчаетъ потомъ дѣвушку, по имени Марію Винтеръ, которую онъ когда то любилъ и думалъ сдѣлать своею женою, причемъ, несмотря на то, что его бракъ производитъ впечатлѣніе вполнѣ счастливаго, старое чувство вспыхиваетъ съ новою силою... Результаты этой неожиданной complication sentimentale, — употребляя терминъ Поля Бурже, — душевныя переживанія этихъ трехъ лицъ, отъѣздъ Юліи, которая не можетъ оставаться въ домѣ охладѣвшаго къ ней человѣка, вмѣшательство и самопо-

жертвованіе Маріи Винтеръ, которая безкорыстно способствуетъ сближенію двухъ разошедшихся было супруговъ и для облегченія этого выходитъ замужъ за одного изъ товарищей Вернера, если не любимаго, то уважаемаго ею,—вотъ что является содержаніемъ этой пьесы, считающейся одною изъ лучшихъ въ ряду психологическихъ драмъ Гуцкова.

Если нѣкоторыя части пьесы, напр., примирительная развязка, могутъ вызывать возраженія, то все же на «Вернерѣ» стоитъ остановиться, какъ на показателѣ постепенной эволюціи дарованія драматурга, не говоря уже о томъ, что эта пьеса, въ значительной степени, имѣетъ автобіографическое значеніе, и самое колебаніе между двумя женщинами напоминаетъ одинъ эпизодъ изъ жизни самого Гуцкова. Любопытно, что къ этой ситуаціи драматургъ долженъ былъ еще вернуться, такъ какъ она представлялась ему благодарною и интересною. Не говоря уже о болѣе поздней пьесѣ «Ottfried», гдѣ также изображается нѣчто сходное,—два года спустя послѣ «Вернера» онъ выступилъ съ пьесою «Ein weisses Blatt», гдѣ выведенъ молодой ученый, разочаровывающійся въ той дѣвушкѣ, которая считалась его невѣстою, но теперь кажется ему слишкомъ прозаичною и буржуазною, причемъ онъ начинаетъ испытывать инстиктивное влеченіе къ другому лицу, втайнѣ давно его любившему и гораздо ближе подходящему къ его душѣ и всѣмъ ея запросамъ. Убѣдившись въ этомъ, невѣста главнаго героя видитъ себя вынужденною вернуть ему данное имъ когда то слово, примириться съ мыслью, что онъ женится на другой. Біографы Гуцкова отмѣтили и въ данномъ случаѣ извѣстную связь между его драмою и тѣмъ, что испыталъ онъ самъ въ эту пору.

Наряду съ пьесами въ психологическомъ жанрѣ, видное мѣсто въ творчествѣ Гуцкова занимаютъ историческія драмы, подготовлявшія его позднѣйшую пьесу «Wullenweber», о которой шла у насъ рѣчь выше. Самъ авторъ особенно цѣнилъ изъ нихъ ту, которая представляетъ спеціальный интересъ для русской публики:—«Pugatscheff» (1844); онъ возмущался тѣмъ, что на нее мало обращаютъ вниманія,—болѣе, чѣмъ въ другихъ случаяхъ, стараясь оттѣнить достоинства своего собственнаго произ-

веденія. Въ дѣйствительности, эта драма не свободна отъ серьезныхъ дефектовъ. Прежде всего, вся чисто историческая часть пьесы страдаетъ неточностью и даже фантастичностью. Пугачевъ, который выступаетъ въ качествѣ претендента на престолъ потому, что на него палъ жребій во время совѣщанія заговорщиковъ, который поневолѣ соглашается дѣйствовать при помощи обмана, ставя себѣ, однако, конечною цѣлью *благо народа*, вначалѣ даже порываетъ со своею кроткою и любящею женою, чтобы съ тѣмъ большимъ успѣхомъ выдавать себя за Петра III, а потомъ испытываетъ угрызенія совѣсти и охлажденіе къ своимъ сподвижникамъ,—этотъ герой имѣетъ слишкомъ мало общаго съ историческимъ Пугачевымъ... Передача мѣстнаго колорита, обрисовка психологіи отдѣльныхъ представителей различныхъ классовъ русскаго общества екатерининской эпохи, изображеніе подлинныхъ историческихъ событій,—все это оставляетъ очень многаго желать и, конечно, должно особенно поражать русскихъ читателей или зрителей, если бы пьеса была поставлена въ переводѣ на русской сценѣ. Въ нѣкоторыхъ отзывахъ о пьесѣ Гуцкова отмѣчались слѣды вліянія на него Шекспира и Шиллера (какъ автора фрагмента «Demetrius»); но отъ такого сопоставленія пьеса Гуцкова отнюдь не выигрываетъ... Личность главнаго героя, помимо всего остального, не можетъ вполнѣ удовлетворить насъ уже потому, что въ иныхъ случаяхъ ему не хватаетъ силы, энергіи, воодушевленія. Съ другой стороны, отдѣльныя сценичныя и захватывающія мѣста показываютъ, что Гуцковъ сдѣлалъ успѣхи по сравненію съ болѣе ранними своими опытами, лучше понялъ особыя условія сцены, болѣе или менѣе отрѣшился отъ извѣстнаго тяготѣнія къ столь неумѣстному въ драмѣ эпическому элементу.

Если «Пугачевъ» носитъ трагическую, мрачную окраску, если драма «Паткуль»,—изображающая печальную судьбу злополучнаго лифляндскаго дворянина, раньше состоявшаго на шведской службѣ, котораго сподвижники Августа Саксонскаго хотятъ выдать, изъ дипломатическихъ соображеній, шведамъ, зная, что онъ будетъ подвергнутъ мучительной казни, также производитъ, мѣстами, потрясающее впечатлѣніе,—то въ «Zopf und

Schwert» драматургъ попытался дать образецъ исторической комедіи, возсоздавъ дворъ Фридриха-Вильгельма I и включивъ въ свою пьесу рядъ весьма яркихъ картинъ старой нѣмецкой жизни. Поставленная въ 1845 году, пьеса эта имѣла блестящій успѣхъ и удержалась въ репертуарѣ. Теперь она уже не можетъ вызывать такого интереса, и самые факты, въ ней возсозданные, слишкомъ далеко отошли отъ насъ, но своеобразность пьесы состоитъ въ желаніи автора показать своихъ героевъ и героинь въ ихъ обыденной повседневной интимной обстановкѣ, вывести ихъ совсѣмъ обыкновенными людьми, не разыгрывающими никакой роли, не позирующими ни передъ кѣмъ... Быть можетъ, это умышленное «опрощеніе» дѣйствующихъ лицъ, стремленіе въ иныхъ случаяхъ выдвигать на первый планъ чисто комическія черты даже доведено, мѣстами, до извѣстной утрировки! Какъ бы то ни было, подобно болѣе поздней пьесѣ «Der Königsleutenant», это произведеніе понравилось нѣмецкой публикѣ своею занимательностью и живостью; возможно, что она заинтересовала зрителей и какъ своего рода реконструкція историческаго прошлаго,—хотя съ точки зрѣнія строгаго соблюденія вѣрности исторіи въ «Zopf und Schwert» давно уже были найдены нѣкоторые дефекты и ошибки.

Еще болѣе этихъ ошибокъ и неточностей въ своеобразной по замыслу комедіи «Das Urbild des Tartuffe» («Оригиналъ Тартюфа», 1844). Нѣкоторые нѣмецкіе критики считали возможнымъ говорить о мастерскомъ воспроизведеніи французскаго XVII вѣка въ комедіи; въ дѣйствительности, эпоха Людовика XIV, въ лицѣ ея отдѣльныхъ представителей, изображена здѣсь съ весьма относительною точностью. Пьеса интересна, главнымъ образомъ, тѣмъ, что авторъ хотѣлъ придать ей, если такъ можно выразиться, историко-литературный характеръ, такъ какъ въ ней выведенъ самъ Мольеръ, и сюжетъ ея сводится къ тѣмъ интригамъ и враждебнымъ махинаціямъ, которыя должны были воспрепятствовать появленію «Тартюфа» на сценѣ. Изображая всѣхъ дѣятелей этой эпохи въ очень нелестномъ свѣтѣ, показывая почти у каждаго изъ нихъ извѣстныя проявленія все того же лицемѣрія, которое хотѣлъ заклеймить въ своей комедіи Мольеръ,

Гуцковъ выводитъ и то лицо, съ котораго, по преданію, былъ «списанъ» Тартюфъ (хотя въ дѣйствительности, даже при наличности такого оригинала, или даже нѣсколькихъ,—Ламуньона, Рокетта и др.,—Тартюфъ имѣетъ, конечно, гораздо болѣе общее типическое значеніе).

Если къ сдѣланному нами краткому обзору того, что написалъ Гуцковъ для театра до появленія «Уріэля Акосты», прибавить указаніе на то, что онъ пытался затронуть и область соціальной драмы, выступивъ въ 1841 году съ пьесою «Школа богачей» (Die Schule der Reichen), основная идея которой сводится къ необходимости для представителей всѣхъ классовъ общества пріучаться къ труду и полезной дѣятельности, не полагаясь на богатство, въ иныхъ случаяхъ слишкомъ непрочное, то общій итогъ дѣятельности Гуцкова, *какъ драматурга*, за этотъ періодъ окажется, во всякомъ случаѣ, заслуживающимъ вниманія и представляющимъ интересъ для историка литературы и театра. Гуцковъ неоднократно показывалъ, что у него, безспорно, были задатки, необходимые для каждаго драматурга, желающаго возсоздавать современную жизнь и историческое прошлое; выработалось у него съ теченіемъ времени и знаніе сцены, но, съ другой стороны, нельзя отрицать, что почти во всѣхъ его пьесахъ были извѣстные недочеты,—то въ освѣщеніи психологіи дѣйствующихъ лицъ, то въ способѣ развитія самой фабулы, то въ оцѣнкѣ той или другой исторической эпохи. Какъ бы то ни было, всѣ произведенія, отмѣченныя нами выше, имѣли то значеніе, что они помогли Гуцкову развить свое дарованіе, всего ярче отразившееся въ «Уріэлѣ Акостѣ».

Что касается *идейнаго содержанія* знаменитой пьесы, то оно находилось въ тѣсной связи съ міросозерцаніемъ, какого, въ той или другой степени, придерживались главные представители такъ назыв. «Молодой Германіи» [1]). Образъ Уріэля Акосты и многія идеи, которыя онъ высказываетъ, не разъ напоминаютъ намъ то, что старались отстаивать въ своихъ сочиненіяхъ нѣмецкіе литераторы и публицисты 30-хъ годовъ, да и самъ Гуцковъ, какъ авторъ романовъ, повѣстей или критическихъ этюдовъ. Въ

[1]) См. Johannes Proelss, «Das Junge Deutschland» (1892).

настоящее время мы располагаемъ достаточно обширнымъ и разностороннимъ матеріаломъ для того, чтобы вполнѣ объективно и безпристрастно судить объ отличительныхъ особенностяхъ міросозерцанія и дѣятельности тѣхъ писателей, которыхъ въ свое время объединяли общимъ названіемъ «Das junge Deutschland». Теперь слишкомъ очевидно, что, хотя этимъ именемъ обозначали обыкновенно пять лицъ: Гуцкова, Лаубе, Мундта, Кюне и Винбарга, присоединяя къ нимъ, въ качествѣ «почетныхъ членовъ», и вдохновителей этого кружка—Гейне и Берне, но, въ сущности, настоящаго, правильно сорганизовавшагося, кружка никогда не существовало, не было и постояннаго соглашенія между отдѣльными литераторами, часто дѣйствовавшими вполнѣ на свой страхъ; только въ самомъ концѣ своей слишкомъ кратковременной дѣятельности въ 30-хъ годахъ они, повидимому, должны были сгруппироваться вокругъ одного органа печати, который былъ бы выразителемъ ихъ мыслей и упованій («Deutsche Revue»), но этотъ планъ такъ и остался неосуществленнымъ, такъ какъ около этого времени, подъ вліяніемъ извѣстнаго доноса Менцеля, заявившаго, что, пока онъ живъ, «подобныя гнусности не будутъ осквернять нѣмецкую литературу», и взывавшаго къ бдительности германскаго Bundestag'а, начались репрессивныя мѣры, сдѣлавшія невозможной всякую совмѣстную дѣятельность «молодыхъ германцевъ».

Послѣ грозы, обрушившейся, на основаніи постановленій Союзнаго Совѣта отъ 1835 года, на Гуцкова, Лаубе и ихъ товарищей, уже никогда не могло быть рѣчи объ ихъ сближеніи и какой либо солидарной дѣятельности, тѣмъ болѣе что нѣкоторые представители этой группы были запуганы и подавлены постигшими ихъ карательными мѣрами и готовы были отречься отъ своихъ недавнихъ единомышленниковъ (съ наибольшимъ достоинствомъ и силою воли держалъ себя все же Гуцковъ, что подтверждается извѣстною книгою Людвига Гейгера, основанною на архивныхъ документахъ [1]). Нѣкоторымъ представителямъ Молодой Германіи суждено

[1]) Ludwig Geiger «Das Junge Deutschland und die preussische Zensur» (Berlin 1900). Ср. статью П. И. Вейнберга «Къ исторіи *Молодой Германіи*» въ его книгѣ «Страницы изъ исторіи западныхъ литературъ».

было прожить очень долго (Гуцковъ умеръ въ 1878 году, Лаубе—въ 1884-мъ), но они дѣйствовали въ дальнѣйшемъ совершенно обособленно. Тѣмъ не менѣе, въ отдѣльныхъ сочиненіяхъ этихъ писателей, въ частности Гуцкова, сказывался отголосокъ того, что они исповѣдывали въ эпоху 30-хъ годовъ; «Уріэль Акоста» является краснорѣчивымъ подтвержденіемъ этого. Пьеса появилась въ такую пору, когда иллюзія совмѣстной дѣятельности пяти авторовъ, съ Гейне и Берне въ качествѣ почетныхъ покровителей молодежи, осталась далеко позади, когда Гуцковъ уже имѣлъ возможность изучить на горькомъ опытѣ своеобразныя особенности германскихъ, въ частности прусскихъ, порядковъ, но талантливый авторъ болѣе чѣмъ когда либо отразилъ въ этой пьесѣ взгляды поколѣнія 30-хъ годовъ, въ частности, на вопросы религіи и свободнаго мышленія. Нельзя сказать, чтобы міросозерцаніе «молодыхъ германцевъ» отличалось вообще достаточною ясностью и стройностью; многаго они прямо *не успѣли* выяснить и формулировать, или были лишены возможности выразить это печатно въ виду тяжелаго положенія германской прессы въ ту пору. Несомнѣнно, однако, что, являясь въ области политической сторонниками народнаго представительства, въ области національной признавая право каждой народности на самоопредѣленіе и развитіе своихъ племенныхъ особенностей, отстаивая новый взглядъ на права женщины, бракъ, «свободную любовь» и пр., они стремились, по мѣрѣ силъ, внести новый духъ и въ сферу религіозныхъ вѣрованій, отношенія человѣка къ той или другой церкви или вѣроисповѣданію, права отдѣльнаго индивидуума свободно изслѣдовать то, что раньше усваивалось по традиціи, безъ всякихъ возраженій или критической провѣрки.

Защита свободы совѣсти и вѣротерпимости, отрицательное отношеніе ко всѣмъ проявленіямъ клерикализма, въ частности католическаго, сочувствіе наукѣ, свободной отъ налета схоластики и педантизма, возвеличеніе одинокихъ независимыхъ мыслителей, искателей правды, которыхъ ничто не можетъ заставить счесть свои завѣтныя вѣрованія заблужденіями,—вотъ мотивы, неоднократно отражавшіеся въ разнообразныхъ

произведеніяхъ писателей оттѣнка «Молодой Германіи». Религіозный вопросъ затронутъ былъ, между прочимъ, и въ романѣ самого Гуцкова «Maha Guru», дѣйствіе котораго происходитъ якобы въ Тибетѣ, причемъ главный герой становится далай-ламой, а другое дѣйствующее лицо, Hali-Yong, занимается изготовленіемъ идоловъ и навлекаетъ на себя гоненія со стороны ревнителей старины и традиціи тѣми новшествами, которыя онъ вноситъ въ свое дѣло. Но, несмотря на «тибетскій» обликъ основной фабулы, на восточныя имена и т. п., авторъ, видимо, хочетъ затронуть гораздо болѣе общую тему, мысленно сопоставить разрабатываемый имъ сюжетъ съ германскою и вообще европейскою дѣйствительностью (подобно этому, въ «Das Urbild des Tartuffe» косвенно отразилось тяжелое положеніе нѣмецкой литературы и печати въ 40-хъ годахъ XIX вѣка), высказаться въ пользу приближенія религіи къ жизни страдающихъ и борющихся людей, возвеличить значеніе истинно человѣческаго начала, поставивъ его рядомъ съ божественнымъ и даже выше его,—лишній разъ замолвить слово за свободу совѣсти и право каждой личности независимо разбираться въ томъ, что связано съ ученіемъ той или другой церкви и вообще освящено традиціей.

На фонѣ подобныхъ попытокъ затронуть религіозно-философскія темы въ новомъ самостоятельномъ духѣ особенно рельефно выступаетъ фигура Уріэля Акосты, устами котораго Гуцковъ въ срединѣ 40-хъ годовъ снова высказываетъ свои завѣтныя мысли, когда-то приводившія въ ужасъ противниковъ «Молодой Германіи», которые то называли ее иронически «молодою Палестиною», то требовали крутыхъ мѣръ по отношенію къ молодымъ новаторамъ, провозглашая ихъ вольнодумцами и плохими патріотами... Даже тѣ, кто хорошо знакомъ съ знаменитою пьесою Гуцкова, подчасъ имѣютъ лишь смутное представленіе о первой обработкѣ той же фабулы, вышедшей изъ подъ пера Гуцкова еще въ 1834 году. Это—его повѣсть «Амстердамскій саддукей» (Der Sadducäer von Amsterdam), въ которой мы, въ сущности, уже находимъ весь сюжетъ будущей трагедіи, хотя нѣкоторыя части въ обоихъ произведеніяхъ не совпадаютъ; такъ,

напр., въ повѣсти Уріэль, узнавъ о томъ, что его вынужденное отреченіе и покаяніе не привели ни къ какимъ результатамъ, такъ какъ любимая имъ дѣвушка Юдиѳь выходитъ замужъ за другого, хочетъ отомстить своему торжествующему сопернику, но по ошибкѣ убиваетъ Юдиѳь. Въ основѣ обоихъ произведеній лежатъ нѣкоторыя сочиненія по исторіи евреевъ, очевидно, прочитанныя авторомъ, а также нѣчто вродѣ автобіографіи или исповѣди самого Уріэля Акосты, въ которой излагалась исторія его возвращенія отъ христіанства,—поневолѣ принятаго его отцомъ,—къ іудейству, затѣмъ его отпаденія отъ временно имъ усвоенной вѣры своихъ предковъ, его попытокъ создать новую, свободную, близкую къ природѣ и жизни, общину, не связанную ни съ еврейскимъ, ни съ христіанскимъ ученіемъ и культомъ, наконецъ, его покаянія по приговору синагоги, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ, проведенныхъ на положеніи какого-то зачумленнаго, всѣми отвергнутаго. Мотивъ любви Уріэля къ прекрасной Юдиѳи, являющейся, если не оправданіемъ, то, по крайней мѣрѣ, объясненіемъ его согласія подчиниться требованіямъ синагоги, былъ введенъ самимъ беллетристомъ, такъ какъ о немъ не говорилось въ первоисточникѣ; безъ этого мотива всенародное покаяніе Акосты производило бы еще болѣе томительное тяжелое впечатлѣніе. Біографами Гуцкова, вродѣ Дреша, сдѣланы были указанія на связь повѣсти съ тѣмъ, что около этого времени пришлось пережить самому автору,—вродѣ его разочарованія въ любимой дѣвушкѣ, Розаліи Шейдемантель, которая оказалась недостаточно сильною для того, чтобы изъ за него вступить въ борьбу со своею семьею, относившеюся отрицательно къ его убѣжденіямъ и общему характеру его дѣятельности. Съ другой стороны, любопытно отмѣтить, какъ нѣкоторыя обстоятельства въ томъ числѣ сближеніе съ молодымъ студентомъ-евреемъ, по имени Левенталемъ, заставили Гуцкова съ гораздо большимъ интересомъ отнестись къ еврейскому міру. Дѣло въ томъ, что будущій авторъ «Саддукея» и «Уріэля Акосты» когда то не только сдержанно, но даже прямо враждебно относился къ еврейству, такъ что даже въ его первоначальную антипатію къ Гейне входила, въ качествѣ составного эле-

мента, извѣстная антисемитическая нотка... О томъ, что Берне, сочиненіями котораго онъ рано сталъ увлекаться,—тоже еврей, онъ узналъ уже послѣ того, какъ успѣлъ сдѣлаться его восторженнымъ почитателемъ. Сближеніе съ Левенталемъ, къ которому онъ вскорѣ почувствовалъ искреннюю симпатію, немало содѣйствовало тому, что онъ сталъ болѣе здраво и широко смотрѣть на еврейскій вопросъ.

Когда мы сравниваемъ между собою повѣсть и трагедію Гуцкова [1]), то сразу видимъ, насколько вторая, построенная на тѣхъ же самыхъ фактахъ, стоитъ выше и въ художественномъ и въ идейномъ отношеніи. Та же самая ситуація разработана здѣсь гораздо глубже, ярче и разностороннѣе; образы главныхъ дѣйствующихъ лицъ значительно выиграли отъ измѣненій и дополненій, введенныхъ авторомъ. Въ сущности, передъ нами—довольно рѣдкій примѣръ удачной передѣлки повѣсти въ драму: какъ извѣстно, эти передѣлки обыкновенно бываютъ мало успѣшны. Интересными и типичными сдѣлались и нѣкоторыя второстепенныя лица, имѣющія то или другое отношеніе къ судьбѣ Уріэля и Юдиѳи. Гуцковъ создалъ, напр., удивительно стильную, выдержанную въ характерныхъ тонахъ, фигуру изъ старца Бенъ-Акибы, съ его знаменитымъ refrain: «да... всякое бывало» и преклоненіемъ передъ могуществомъ традиціи и долголѣтняго житейскаго опыта. И наряду съ нимъ выступаетъ, напр., такая личность, какъ отецъ Юдиѳи, Манассе Вандерстратенъ, не рѣшающійся вступать въ борьбу съ правовѣрнымъ еврействомъ, избѣгающій вообще рѣзкаго разрыва со всѣмъ, что освящено традиціей, но въ глубинѣ души уже индифферентный къ еврейскому ритуалу и догматамъ; онъ является своего рода эклектикомъ, интересуется различными вѣроисповѣданіями, увлекается, вмѣстѣ съ тѣмъ, искусствомъ, собираетъ художественныя произведенія, въ частности—статуи, не справляясь съ тѣмъ, что объ этомъ думаютъ раввины. Упоминаемый еще въ сочиненіяхъ XVII вѣка, гдѣ говорилось объ Уріэлѣ, противникъ и критикъ его теорій, Сильва, получилъ въ трагедіи Гуцкова своеобразное

[1]) Ср. спеціальный очеркъ, посвященный сравненію пьесы Гуцкова съ его повѣстью—въ «Gutzkow-Funde» H. Houben.

освѣщеніе, такъ какъ приверженность къ традиціонной мудрости Талмуда соединяется у него съ невольнымъ увлеченіемъ дарованіями и энтузіазмомъ молодого мечтателя, книгу котораго онъ долженъ разобрать по порученію синагоги.

Характеръ Юдиѳи въ трагедіи глубже, ярче и сильнѣе, чѣмъ въ повѣсти. Пусть у нея все же могутъ быть минуты слабости и малодушія, пусть она способна въ одну изъ такихъ минутъ настаивать на томъ, чтобы любимый ею человѣкъ отрекся отъ своихъ убѣжденій,—въ общемъ, она представляетъ собою извѣстную личность, она могла бы итти рука объ руку съ Уріэлемъ по жизненному пути, она является его восторженною и признательною ученицею, неизмѣнно помнящею, что онъ вдохнулъ въ нее «теплѣйшую, чудеснѣйшую жизнь». Въ извѣстной сценѣ объясненія съ Уріэлемъ (актъ II, явленіе IV) она недаромъ говоритъ, обращаясь къ своему учителю и вмѣстѣ съ тѣмъ самому близкому человѣку на всемъ свѣтѣ:

Такъ неужель *у насъ*, у насъ въ душѣ
Все умерло?.. Нѣтъ, Уріэль, неправда!
Ты лѣстницу небесную возвелъ
Передо мной,—и вотъ, когда въ эѳирѣ
Я плаваю, когда моя душа
Паритъ, полна святого просвѣтлѣнья,
Ты лѣстницу отдернуть хочешь? Нѣтъ,
Я не могу пойти путемъ обратнымъ,
Нѣтъ, не могу смѣшаться я съ толпой!.. [1])

Сейчасъ же вслѣдъ за тою сценою, когда Юдиѳь настаиваетъ на томъ, чтобы Уріэль отрекся, ею овладѣваетъ раскаяніе, ей хотѣлось бы взять назадъ то, что ею необдуманно было высказано въ минуту потрясенія и душевной растерянности, съ ея устъ срываются полныя ужаса и отчаянія рѣчи, и она съ горечью спрашиваетъ себя, неужели судьбѣ угодно, чтобы «женщина была проклятіемъ мужчины вѣчнымъ, до мелкости ничтожной духъ его отъ первыхъ дней созданья доводившимъ». Въ концѣ пьесы, про-

[1]) Всѣ цитаты—по переводу П. И. Вейнберга.

щаясь съ жизнью и любимымъ человѣкомъ, Юдиѳь снова говоритъ, какъ сильная, убѣжденная, неустрашимая женщина, которая не хочетъ и не можетъ долѣе оставаться,—говоря словами самого Уріэля,—«въ этомъ мірѣ сомнѣнія, и лжи, и дикаго безумья, и гоненій», которая и передъ смертью съ благодарностью вспоминаетъ обо всемъ томъ, что для нея сдѣлалъ человѣкъ, «нѣжно развивавшій» ея душу, звавшій ее къ свѣту и обновленію... Мы далеко ушли отъ героини «Саддукея», болѣе слабой и пассивной, умѣвшей, правда, любить, но мало способной воспринимать философскія идеи любимаго наставника.

Измѣнился и герой «Амстердамскаго Саддукея», ставъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ трагедіи. Сохранивъ многія черты, которыя были ему свойственны въ повѣсти, онъ, однако, тоже сталъ глубже, сосредоточеннѣе и сильнѣе. Если онъ можетъ все же испытывать минуты слабости, если онъ соглашается продѣлать унизительный обрядъ отреченія и быть попираемымъ ногами присутствующихъ въ синагогѣ, если во время предсмертной бесѣды съ маленькимъ Барухомъ Спинозою онъ неожиданно совѣтуетъ мальчику «не думать» вовсе, что производитъ нѣсколько странное впечатлѣніе въ устахъ философа, — то, съ другой стороны, въ рѣчахъ его чувствуется подчасъ сила, убѣжденность, вѣра въ будущее, опредѣленный оптимизмъ, вопреки всѣмъ невзгодамъ и испытаніямъ! Слова Галилея: «а всетаки вертится», какъ мы узнаемъ, не даютъ ему покою ни на мгновеніе,—даже въ ту пору, когда съ виду онъ какъ будто готовъ сжечь все то, чему раньше поклонялся... Совершенно въ духѣ идей «Молодой Германіи» Гуцковъ сдѣлалъ своего героя независимымъ мыслителемъ, по своимъ вѣрованіямъ—не христіаниномъ и не евреемъ, стремящимся итти своею дорогою, анализировать всѣ наболѣвшіе вопросы «при свѣтѣ совѣсти»,—какъ онъ говоритъ въ своемъ послѣднемъ монологѣ: «не ища предстательства раввиновъ», желающимъ отречься отъ суевѣрій и нетерпимости. Недаромъ онъ восклицаетъ въ сценѣ, слѣдующей непосредственно за сценою вынужденнаго отреченья, которое онъ теперь въ страстной неукротимой формѣ беретъ назадъ: «пусть символомъ всей вѣры будетъ разумъ—и только онъ». Уріэль

умираетъ съ вѣрою въ то, что его идеи когда нибудь восторжествуютъ, и эта вѣра помогаетъ ему мириться со своею собственною несчастною трагическою участью. Вспомнимъ его предсмертныя слова:

Придетъ пора,—засвѣтитъ ярче солнце,
И часъ пробьетъ, когда на языкѣ
Не Греціи, не Рима, не евреевъ,—
Нѣтъ, истины и духа языкѣ
Заговорятъ: «міръ не давалъ въ то время
Для дѣлъ такихъ простора; воздухъ былъ
Для пламени такого слишкомъ душенъ,—
И этотъ міръ оставилъ онъ, сознавъ,
Что долѣе не могъ въ немъ оставаться.

Трудно перечислить всѣ тѣ случаи, въ которыхъ Уріэль выступаетъ въ роли porte-parole самого драматурга, выражая его взгляды на церковь, клерикализмъ, суевѣрія, нетерпимость, свободу совѣсти, право свободнаго изслѣдованія, взаимныя отношенія божественнаго и человѣческаго начала и т. п. Но мысли автора выражаетъ и Сильва въ томъ монологѣ, которымъ заканчивается пьеса,—когда говоритъ о томъ, что человѣку можно вѣрить во все, во что онъ только хочетъ, если только эта вѣра будетъ *искренна и чиста*... «Побѣждаетъ не то, раввинъ, *что* носимъ мы въ душѣ, но только то, *какъ* это въ ней мы носимъ».

Такимъ образомъ, искренняя убѣжденность и независимость мышленія,—вотъ, что возвеличивается въ знаменитой пьесѣ Гуцкова. Нечего и говорить, что драматургъ ставитъ занимающій его вопросъ на болѣе общую почву, не ограничиваясь изображеніемъ конфликта между представителями правовѣрнаго еврейства и одинокимъ мыслителемъ-новаторомъ. Недаромъ на первомъ же представленіи «Уріэля» зрители сопоставляли многое изъ того, что было затронуто въ пьесѣ,—съ германскою дѣйствительностью, проводили извѣстныя параллели, увлекались рѣчами главнаго героя совершенно такъ, какъ если бы они были обращены къ германскому обществу 19-го вѣка, а не къ амстердамскимъ евреямъ 17-го; послѣ перваго представленія авторъ вынужденъ былъ даже, по независящимъ обстоятельствамъ, замѣнить

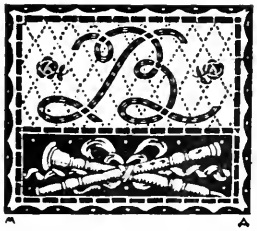
въ иныхъ случаяхъ слово *священникъ* словомъ *раввинъ*, чтобы искусственно усилить мѣстный, спеціально-еврейскій, колоритъ. Съ другой стороны, самъ Уріэль опредѣленно говоритъ во второмъ актѣ о томъ, что́, собственно, заставляетъ его считать себя евреемъ, хотя во многихъ отношеніяхъ онъ далеко отошелъ отъ ихъ вѣрованій и національныхъ традицій: это—чувство солидарности съ тѣми, кто выноситъ страданія, кто обездоленъ судьбою, нежеланіе покидать ихъ, разъ имъ постоянно грозятъ невзгоды и бѣдствія:

Союзъ нашъ ветхъ; честь націи одна
Еще хранитъ его отъ разрушенья,
И эта честь велитъ мнѣ вашимъ быть!
. . . . . .
Малѣйшее, пустое подозрѣнье,—
И снова вы, какъ предокъ Агасферъ,
Должны итти, итти безъ остановки,
Безъ отдыха, съ проклятьемъ на челѣ!..
И что жъ? Межъ тѣмъ, какъ вы свой путь тяжелый
Свершаете, снося и пыль и зной,—
Мнѣ возлежать въ тѣни густыхъ деревьевъ,
На зелени роскошной?! Нѣтъ, страдать
Съ страдальцами хочу я. На проклятье
Имѣете вы право: я—еврей!

Но это благородное чувство солидарности со своими братьями не мѣшаетъ Уріэлю Акостѣ быть, вмѣстѣ съ тѣмъ, и «гражданиномъ вселенной», идеи котораго не могутъ быть пріурочены только къ одной какой нибудь странѣ или національности, не связаны непремѣнно съ опредѣленною эпохою. Въ этомъ *общечеловѣческомъ* характерѣ міросозерцанія Уріэля и драматической ситуаціи, которая изображена въ пьесѣ Гуцкова, заключается тайна той популярности, которою и въ наши дни пользуется «Уріэль Акоста»—самое выдающееся и наиболѣе идейное произведеніе безусловно интереснаго и талантливаго представителя нѣмецкой литературы 30—40-хъ годовъ, въ иныхъ отношеніяхъ—незаслуженно забытаго въ наши дни.

РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА.

О. КАНЪ.



Въ текущемъ сезонѣ послѣднимъ словомъ режиссуры по пути «исканій» является «рембрандтовское освѣщеніе». Нельзя не привѣтствовать г. Петровскаго за блестящую мысль использовать для сцены эффекты прославленнаго «рембрандтовскаго освѣщенія», въ особенности за примѣненіе его къ пьесѣ Гуцкова «Уріэль Акоста». Это жизнеспособная идея, заслуживающая всяческаго поощренія, въ виду ея несомнѣнной сценической цѣнности. Жизнеспособность ея гарантируется сценическимъ происхожденіемъ «рембрандтовскаго освѣщенія»— одного изъ тѣхъ элементовъ творчества великаго мастера, въ которыхъ отразилось вліяніе Амстердамскаго театра.

Вопросъ объ этомъ вліяніи, несмотря на всю его важность для оцѣнки и правильнаго пониманія творческаго процесса, создавшаго вѣчныя картины, остается до сихъ поръ мало разработаннымъ. Въ отечественной же художественно-исторической литературѣ, сколько намъ извѣстно, нѣтъ ни одного труда, посвященнаго изслѣдованію вліянія театра на творчество Рембрандта. Въ виду этого очень интересно ознакомиться съ статьей художественнаго критика д-ра Рудольфа Вустмана, представляющей весьма удачную попытку взглянуть на творчество Рембрандта со стороны вліянія на него сценическихъ впечатлѣній.

Содержаніе этой статьи, озаглавленной авторомъ «Rembrandt und die Bühne» мы и позволяемъ себѣ здѣсь изложить.

Уже въ юности Рембрандтъ часто говорилъ, что въ картинѣ для него на первомъ планѣ стоитъ движеніе. И, конечно, онъ не былъ бы сыномъ своего времени, сыномъ эпохи барокко, если бы думалъ иначе.

Внутреннее движеніе, выявляющееся во внѣшнемъ, въ мимикѣ и жестахъ, характеризуетъ его первыя библейскія картины: Павелъ въ

РЕМБРАНДТЪ. СВ. СЕМЕЙСТВО (Т. НАЗ. «СЕМЕЙСТВО ДРОБОСЯГА»)
ВЪ КОРОЛЕВСКОЙ ГАЛЛЕРЕѢ ВЪ КАССЭЛѢ.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА I.

РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА.

О. КАНЪ.

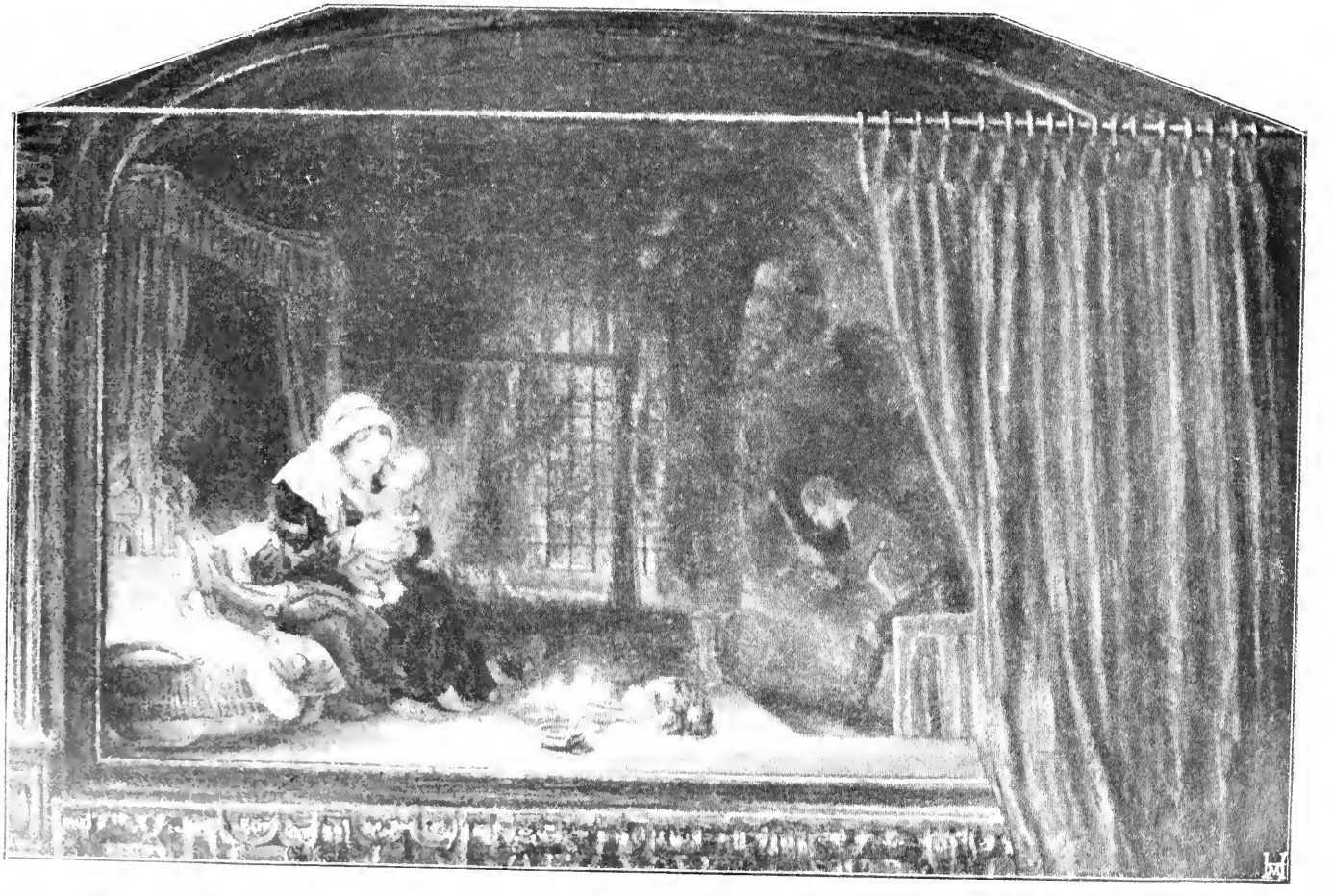
Въ текущемъ сезонѣ послѣднимъ словомъ режиссуры по пути «исканій» является «рембрандтовское освѣщеніе». Нельзя не привѣтствовать г. Петровскаго за блестящую мысль использовать для сцены эффекты прославленнаго «рембрандтовскаго освѣщенія», въ особенности за примѣненіе его къ пьесѣ Гуцкова «Уріэль Акоста». Это жизнеспособная идея, заслуживающая всяческаго поощренія, въ виду ея несомнѣнной сценической цѣнности. Жизнеспособность ея гарантируется сценическимъ происхожденіемъ «рембрандтовскаго освѣщенія»— одного изъ тѣхъ элементовъ творчества великаго мастера, въ которыхъ отразилось вліяніе Амстердамскаго театра.

Вопросъ объ этомъ вліяніи, несмотря на всю его важность для оцѣнки и правильнаго пониманія творческаго процесса, создавшаго вѣчныя картины, остается до сихъ поръ мало разработаннымъ. Въ отечественной же художественно-исторической литературѣ, сколько намъ извѣстно, нѣтъ ни одного труда, посвященнаго изслѣдованію вліянія театра на творчество Рембрандта. Въ виду этого очень интересно ознакомиться съ статьей художественнаго критика д-ра Рудольфа Вустмана, представляющей весьма удачную попытку взглянуть на творчество Рембрандта со стороны вліянія на него сценическихъ впечатлѣній.

Содержаніе этой статьи, озаглавленной авторомъ «Rembrandt und die Bühne» мы и позволяемъ себѣ здѣсь изложить.

[illegible] въ юности Рембрандтъ часто говорилъ, что въ картинѣ для него на [illegible]омъ планѣ стоитъ движеніе. И, конечно, онъ не былъ бы сыномъ своего времени, [illegible] если бы думалъ иначе.

[illegible]раннее движеніе, выявляющееся во внѣшнемъ, въ [illegible] жестахъ, [illegible]рактеризуетъ его первыя библейскія картины: Павелъ [illegible]



РЕМБРАНДТЪ. ХРИСТОСЪ ВЪ ЭММАУСѢ.
КАРТИННАЯ ГАЛЛЕРЕЯ ВЪ КОПЕНГАГЕНѢ.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА II.

темницѣ, склоненный надъ книгой и опирающійся подбородкомъ на руку, изображенъ съ высоко поднятыми бровями и напряженными мускулами рта, въ тщетномъ усиліи подыскать слова для выраженія своихъ чувствъ и мысли. На другой картинѣ душевное состояніе Павла передано съ еще большей экспрессіей: въ лѣвой рукѣ, твердо опирающейся о столъ и ярко освѣщенной, кажется сконцентрированной вся мощь его творческой воли, въ то время какъ затемненная правая рука безсильно свѣшивается съ перомъ за спинку стула, а ищущіе глаза устремлены на полъ. Сколько движенія въ беззвучной игрѣ жестовъ Далилы и собирающихся напасть на Самсона филистимлянъ!

Все это вещи, написанныя Рембрандтомъ въ возрастѣ отъ 21 до 23-хъ лѣтъ, и въ нихъ уже онъ обнаруживаетъ такую тонкость пониманія мимики и жестовъ, какой до него никто не проявлялъ.

Съ 1631 года Рембрандтъ, писавшій до сихъ поръ только головы, начинаетъ писать бюстъ съ руками и кистями рукъ и сразу же старается воспроизводить движеніе. Во всѣхъ послѣдующихъ картинахъ онъ съ возрастающей художественностью передаетъ разговорныя сцены: какъ выразительны его Пилатъ и евреи, ведущіе переговоры сколько живого движенія въ ихъ вытянутыхъ рукахъ! Сколько грубости заложено въ углахъ рта Самсона, поносящаго своего тестя, и сколько экспрессіи въ тонко очерченныхъ устахъ ангела, говорящаго съ Іосифомъ («Сонъ Іосифа», Будапештъ).

Итакъ Рембрандтъ больше всего интересуется изображеніемъ говорящихъ и мимирующихъ фигуръ. Но, кромѣ того, онъ поражаетъ и своимъ исключительнымъ умѣніемъ «инсценировать» изображаемое лицо. Костюмъ, реквизитъ и освѣщеніе—вещи, съ которыми Рембрандтъ оперируетъ съ несравненно большимъ художественнымъ чутьемъ и пониманіемъ, чѣмъ самый талантливый и освѣдомленный изъ современныхъ режиссеровъ. Извѣстно, что во времена расцвѣта своей дѣятельности онъ обладалъ богатѣйшими коллекціями драгоцѣнностей и антикварныхъ вещей, а въ картинахъ своихъ часто самый незначительный предметъ—вѣеръ ли знатной амстердамки, или кубокъ, изъ котораго Софонисбе выпиваетъ ядъ,—онъ

умѣетъ детальной обработкой сдѣлать замѣтнымъ. Если и существуетъ множество его собственныхъ портретовъ, на которыхъ онъ изображенъ въ неряшливомъ рабочемъ халатѣ, то имѣются въ то же время и автопортреты, для которыхъ онъ одѣвается въ блестящій бархатъ, пышныя перья и сверкающія золотыя украшенія. И вообще у него имѣются, такъ называемыя, Flora и Palastbilder, написанныя исключительно изъ-за красочной прелести цвѣтныхъ костюмовъ. Всѣ эти костюмированные люди не говорятъ, но самый интересъ Рембрандта къ костюмамъ, съ одной стороны, и къ жестамъ, съ другой, уже явно вскрываетъ его увлеченіе сценическими картинами.

Эпоха творчества Рембрандта совпадаетъ съ послѣдовательной смѣной трехъ фазъ въ развитіи амстердамскаго театра. За предѣлы сценическаго искусства старыхъ голландскихъ Rederijker-Kammern—искусства, заключавшагося въ простой декламаціи, а не въ игрѣ—первымъ вышелъ голландскій драматургъ Костеръ въ своемъ новомъ театрѣ. Театръ этотъ—деревянное зданіе—сохранилъ существенныя черты шекспировской сцены. Въ 1638 году въ Амстердамѣ возникаетъ, т. н., Schauburg—постоянный каменный театръ, первый въ новѣйшей исторіи народовъ. Его важнѣйшимъ нововведеніемъ было расширеніе задняго помѣщенія шекспировскаго театра, въ которомъ обыкновенно складывался реквизитъ, и превращеніе его въ часть углубленнаго задняго плана сцены. Затѣмъ, въ періодъ отъ 1638 до 1665 года, въ который Янъ Фосъ вводитъ, по образцу итальянскаго театра, боковыя кулисы (по семи съ каждой стороны) и задній холстъ, устанавливаемый на трехъ различныхъ глубинахъ, Амстердамская сцена выглядитъ слѣдующимъ образомъ: къ приподнятому свѣтлому и широкому просценіуму ведутъ справа и слѣва два входа, запираемые дверьми. Позади просценіума возвышалась самая сцена. Ея отверстія—большой широкій порталъ, обрамлявшій темную внутреннюю сцену, находившаяся надъ ней верхняя сцена и боковые просвѣты между колоннъ, открывавшіе видъ на окружающую природу, закрывались занавѣсями.

И вотъ, при выясненіи вліянія сцены на творчество Рембрандта, нужно прежде всего и имѣть въ виду Амстердамскій театръ періода 1638—1665 г.,

РЕМБРАНДТЪ. АГАРЬ ПОКИДАЕТЪ ДОМЪ АВРААМА.
ЛОНДОНЪ, МУЗЕЙ ВИКТОРІИ И АЛЬБЕРТА.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА II

умѣетъ детальной обработкой сдѣлать замѣтнымъ. Если и существуетъ множество его собственныхъ портретовъ, на которыхъ онъ изображенъ въ неряшливомъ рабочемъ халатѣ, то имѣются въ то же время и автопортреты, для которыхъ онъ одѣвается въ блестящій бархатъ, пышныя перья и сверкающія золотыя украшенія. И вообще у него имѣются, такъ называемыя, Flora и Palastbilder, написанныя исключительно изъ-за красочной прелести цвѣтныхъ костюмовъ. Всѣ эти костюмированные люди не говорятъ, но самый интересъ Рембрандта къ костюмамъ, съ одной стороны, и къ жестамъ, съ другой, уже явно вскрываетъ его увлеченіе сценическими картинами.

Эпоха творчества Рембрандта совпадаетъ съ послѣдовательной смѣной трехъ фазъ въ развитіи амстердамскаго театра. За предѣлы сценическаго искусства старыхъ голландскихъ Rederijker-Kammern—искусства, заключавшагося въ простой декламаціи, а не въ игрѣ—первымъ вышелъ голландскій драматургъ Костеръ въ своемъ новомъ театрѣ. Театръ этотъ—деревянное зданіе—сохранилъ существенныя черты шекспировской сцены. Въ 1638 году въ Амстердамѣ возникаетъ, т. н., Schauburg—постоянный каменный театръ, первый въ новѣйшей исторіи народовъ. Его важнѣйшимъ нововведеніемъ было расширеніе задняго помѣщенія шекспировскаго театра, въ которомъ обыкновенно складывался реквизитъ, и превращеніе его въ часть углубленнаго задняго плана сцены. Затѣмъ, въ періодъ отъ 1638 до 1665 года, въ который Янъ Фосъ вводитъ, по образцу итальянскаго театра, боковыя кулисы (по семи съ каждой стороны) и задній холстъ, устанавливаемый на трехъ различныхъ глубинахъ, Амстердамская сцена выглядитъ слѣдующимъ образомъ: къ приподнятому свѣтлому и широкому просценіуму ведутъ справа и слѣва два входа, запираемые дверьми. Позади просценіума возвышалась самая сцена. Ея отверстія—большой широкій порталъ, обрамлявшій темную внутреннюю сцену, находившаяся надъ ней верхняя сцена и боковые просвѣты между колоннъ, открывавшіе видъ на окружающую природу, закрывались занавѣсями.

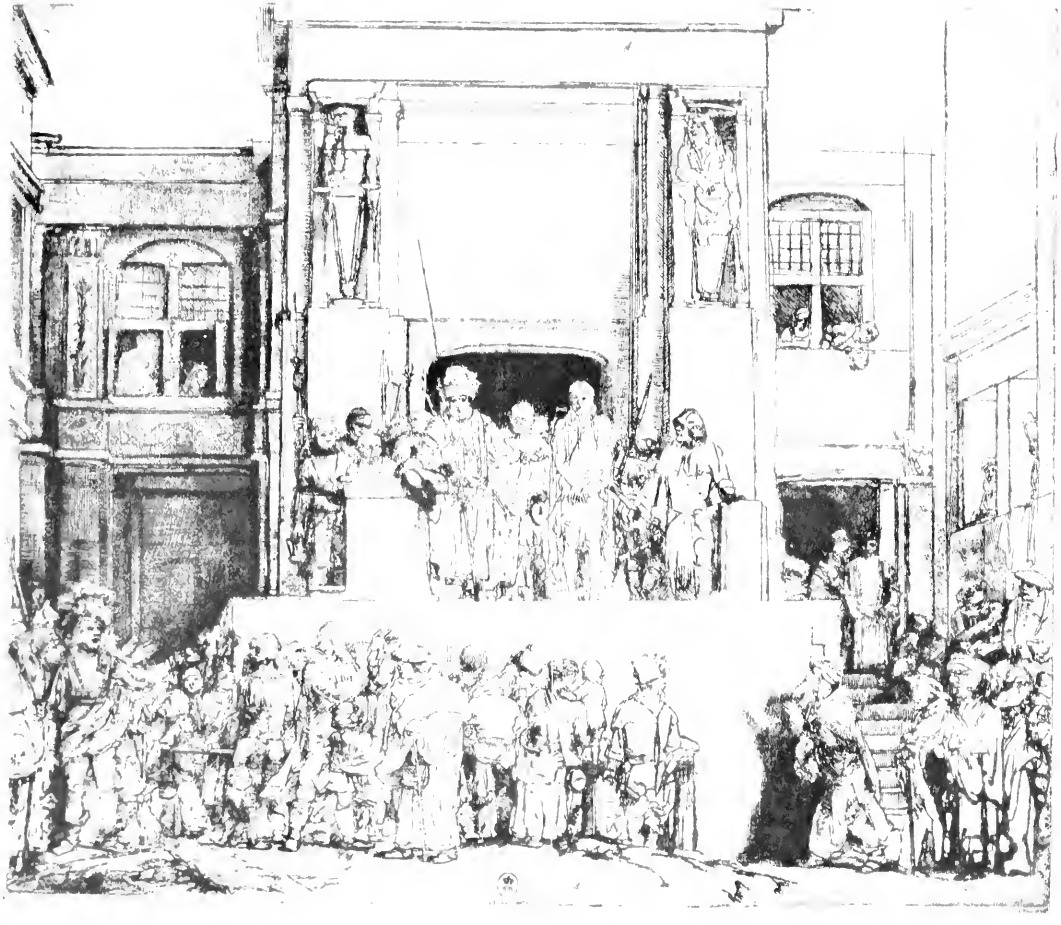
И вотъ, при выясненіи вліянія сцены на творчество Рембрандта, нужно прежде всего и имѣть въ виду Амстердамскій театръ періода 1638—1665 г.

РЕМБРАНДТЪ. ХРИСТОСЪ ПЕРЕДЪ НАРОДОМЪ (БАРЧЪ 76)
ГРАВЮРА КРѢПКОЙ ВОДКОЙ, ОТТИСКЪ СЪ ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО СОСТОЯНІЯ ДОСКИ.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА IV.

РЕМБРАНДТЪ. ХРИСТОСЪ ПЕРЕДЪ НАРОДОМЪ (БАРЪ 70).

ГРАВЮРА ЖЁЛТКОЙ ВОДКОЙ. ОТТИСКЪ СЪ ПЕРВОНАЧАЛЬНАГО СОСТОЯНІЯ

«РЕМБРАНДТЪ И СЛЕПА». ТАБЛИЦА IV.



затѣмъ, конечно, характеръ театральныхъ представленій старѣйшей формы и наличность уже и въ ту пору понятія о послѣдующихъ сценическихъ нововведеніяхъ 1665 г., которыя Яномъ Фосомъ не были изобрѣтены, а лишь заимствованы у французскихъ бродячихъ комедіантовъ, подвизавшихся и въ Голландіи. Элементы всѣхъ этихъ трехъ фазъ развитія Амстердамскаго театра съ очевидностью отразились на произведеніяхъ Рембрандта.

Для воспроизведенія интимныхъ сценъ онъ пользуется впечатлѣніемъ расположенной за просценіумомъ внутренней сцены, какъ, напр., въ «Святомъ семействѣ» (Кассель, 1646 г., т. н. «Семейство дровосѣка»). Здѣсь отчетливо вырисована наружная рама сцены и полуотдернутый занавѣсъ. Точно также, не совсѣмъ отдернутый занавѣсъ закрываетъ лѣвый край его копенгагенскаго Эммауса. Мысль о тождествѣ внутренней сцены и картины создалась у Рембрандта, вѣроятно, подъ впечатлѣніемъ живыхъ картинъ, которыя ставились «на среднемъ мѣстѣ дѣйствія», въ промежуткахъ между актами большихъ аллегорическихъ пьесъ 17-го вѣка, какъ это извѣстно, напр., изъ одной пьесы Іоанна Риста и какъ практикуется и теперь въ мистеріяхъ, разыгрываемыхъ въ Обераммергау подъ открытымъ небомъ. Въ нѣкоторыхъ пьесахъ открывался средній занавѣсъ и дѣйствующія лица выходили изъ темной внутренней сцены на освѣщенный просценіумъ, гдѣ дѣйствіе продолжалось дальше. Сценическимъ эффектомъ, получаемымъ при этомъ, пользуется и Рембрандтъ въ картинѣ «Агарь» (1640 г.): изъ подъ широкой арки, утирая слезы, выѣзжаетъ на ослѣ прекрасная Агарь, освѣщенная такъ экспрессивно, что при взглядѣ на картину чувствуешь себя восхищеннымъ зрителемъ партера. Сценичность впечатлѣнія усиливается фигурой Авраама, изгоняющаго Агарь широкимъ, совсѣмъ театральнымъ, жестомъ, и заднимъ планомъ картины—дворецъ Авраама. По поводу этой картины долго шли споры о томъ, какое освѣщеніе имѣлъ здѣсь въ виду Рембрандтъ—утреннее или вечернее,—между тѣмъ какъ не подлежитъ сомнѣнію, что онъ имѣлъ въ виду исключительно сценическое освѣщеніе, эффекты котораго прекрасно были знакомы Яну Фосу и примѣнялись имъ.

Въ началѣ 17-го вѣка устройство сцены давало уже возможность освѣщать ея среднее пространство сверху лучемъ, пропускаемымъ черезъ круглое отверстіе въ потолкѣ или въ задней стѣнѣ. Рембрандтъ, пользуясь въ своихъ работахъ всевозможными родами освѣщенія—свѣтомъ свѣчи, задержаннымъ рукой, свѣтомъ изъ окна сбоку и т. д.,—въ неменьшей степени пользуется и тѣми причудливыми полосами свѣта, которыя создавались искусственными приспособленіями сцены его времени. Здѣсь вліяніе сцены на его творчество несомнѣнно и лучшія созданія его и вдохновлены, именно, причудливой игрой свѣтовыхъ сценическихъ эффектовъ. Они-то, вмѣстѣ со свѣтомъ небеснымъ, въ мірскомъ и религіозномъ смыслѣ этого слова, и являются источникомъ «рембрандтовскаго освѣщенія», воплощающаго избытокъ восторга, которымъ залиты всѣ написанныя имъ картины.

Перейдемъ теперь къ самымъ прямымъ доказательствамъ увлеченія Рембрандта сценой и сценическими картинами.

Это во-первыхъ, его обѣ гравюры «Се человѣкъ» (Ecce homo-Radierungen). Лерсъ указалъ на поразительное сходство ихъ архитектуры съ гравюрами Луки ванъ Лейдена, и Нейманъ—на повтореніе тѣхъ же мотивовъ ф. Гельдеромъ на одной изъ его дрезденскихъ картинъ. Всѣ три художника воспроизводятъ сцену, какой она была. «Ecce homo-Radierungen» суть ничто иное, какъ детальные чертежи сцены, въ которыхъ архитектура стоитъ на первомъ планѣ. Здѣсь прежде всего предъ нами собственно «сцена»—подмостки. Это—ящикообразное строеніе, изъ котораго исходили въ Сѣв. Европѣ при сооруженіи каждаго театра. Впереди площадка. На одной гравюрѣ лѣвая сторона ея заполнена людьми (толпа іудеевъ) вплоть до маленькаго, своеобразно канелированнаго, столбика, справа же намѣчена, вѣроятно, фигура Іуды. На другой гравюрѣ середина просценіума оставлена свободной, чтобы внизу можно было изобразить подземное царство, или адъ. Направо отъ подмостокъ входная лѣстница, налѣво проходъ, а по краямъ, по обѣ стороны, боковыя стѣны съ ложами. Задній планъ сцены заключается извѣстными уже намъ тремя частями. Двѣ болѣе узкихъ части слѣва и справа состоятъ изъ стѣнокъ съ дверью внизу и окномъ

вверху. По серединѣ возвышается главная часть. По обѣ ея стороны—два широкихъ столба, передѣленныхъ пополамъ, причемъ вверху, на высотѣ верхней, сцены изображены пластическія фигуры Справедливости и Силы. Подъ верхней сценой—внутренняя и на ея темномъ фонѣ, впереди, мѣсто Христа съ двумя столбообразными камнями, которые на представленіяхъ могли изображать и алтарь, и столъ, и пр., или же просто отмѣчать дѣленіе сцены. Словомъ, предъ нами полный эскизъ сцены!

Вторымъ неопровержимымъ доказательствомъ исключительнаго интереса Рембрандта къ сценѣ служитъ т. н. Vertooning (голландск. слово, обозначавшее обычай актеровъ стариннаго театра предъ началомъ спектакля представляться публикѣ). Вышеназванный Ристъ разсказываетъ объ этомъ оригинальномъ обычаѣ слѣдуюшее: «въ предшествовавшій періодъ развитія театра предъ началомъ представленія актеры, въ костюмахъ, въ полномъ составѣ, дефилировали передъ публикой. Затѣмъ обычай видоизмѣняется, и передъ началомъ каждаго акта всѣ занятые въ немъ актеры выстраивались на авансценѣ въ неподвижныхъ позахъ, съ мимикой, соотвѣтствующей послѣдующему дѣйствію». На этотъ же обычай есть и другія тождественныя указанія. И вотъ, подобную же «Vertooning» воспроизводитъ Рембрантъ въ картинѣ, находящейся въ Гамбургѣ (Galerie Weber). Здѣсь—Христосъ, юноша, старый и молодой фарисеи, блудница и, неизбѣжный въ тѣ времена на сценѣ, шутъ, съ комическимъ кивкомъ въ публику приподымающій покрывало съ лица женщины, представляютъ натурный снимокъ съ группы актеровъ.

Насколько иначе разрабатываетъ ту же сцену Рембрандтъ, когда хочетъ представить ее, какъ серьезную историческую картину (National-Gallery).

Подобной же «Vertooning» является и «Снятіе со Креста» (Парижъ, у гр. Беарнъ).

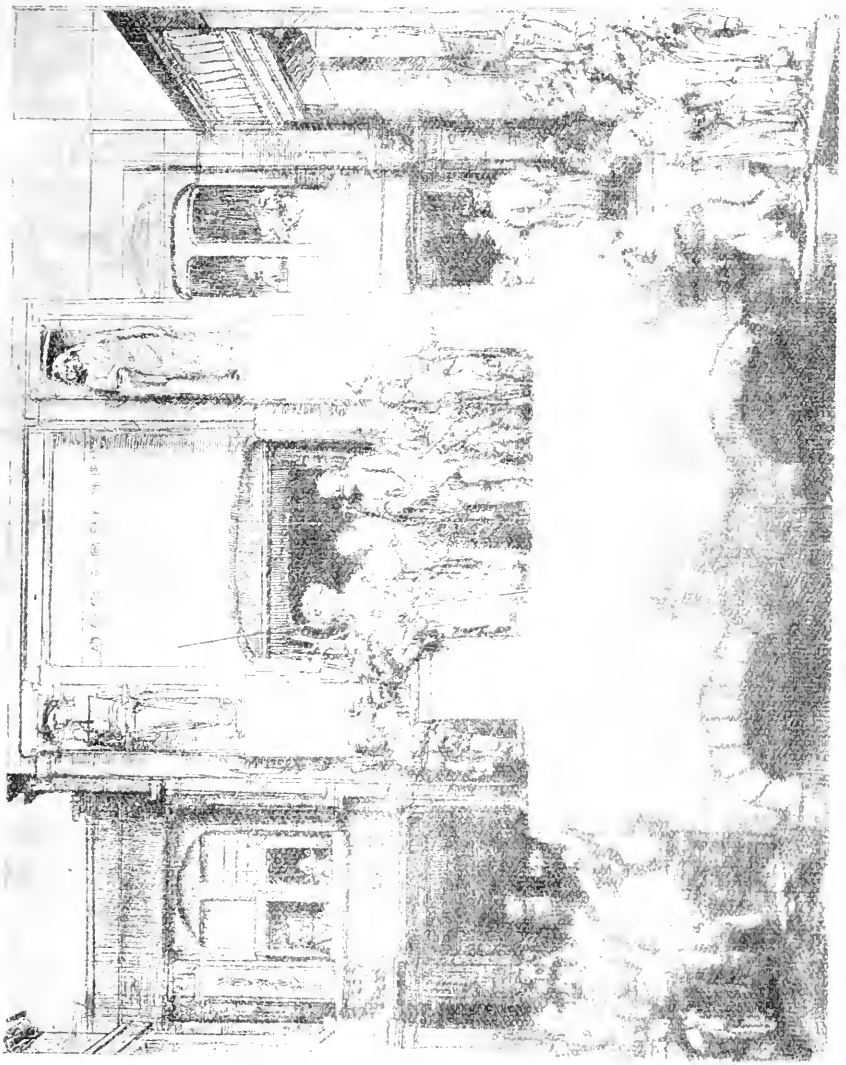
Вернемся теперь снова къ анализу остальныхъ картинъ Рембрандта, въ которыхъ до сихъ поръ мы констатировали лишь слѣды внутренней сцены, и зададимъ себѣ вопросъ: когда же впервые возникаетъ у Рембрандта влеченіе къ сценическимъ картинамъ?

Какъ на первое произведеніе, носящее слѣды этого увлеченія, можно, пожалуй, указать на Франкфуртскаго «Саула», если только приписываемая этой картинѣ дата—1631 г.—не ошибочна. Саулъ изображенъ здѣсь комически-печальнымъ театральнымъ королемъ, предъ которымъ Давидъ играетъ на арфѣ. Затѣмъ Софонисбе 1634 г., представляющая портретъ актрисы въ патетическій моментъ роли. Далѣе слѣдуетъ берлинскій «Самсонъ» (1635 г.), который не только въ театральномъ парикѣ, но и вообще выглядитъ совсѣмъ по лицедѣйски. Съ этой картиной тѣсно связано другое аффектированное произведеніе: «Старому Якову приносятъ окровавленное платье Іосифа» (Петербургъ). Здѣсь на первомъ планѣ снова изображенъ, знакомый уже намъ изъ гравюры «Се человѣкъ», канелированный столбикъ.

Это четыре сценическихъ картины, относящіяся къ началу 30-хъ годовъ, въ которыхъ доминируетъ еще психологическое и костюмное содержаніе.

За ними слѣдуютъ картины изъ священной исторіи, въ которыхъ вводится уже представленіе о сценѣ съ плоскимъ заднимъ планомъ, плоскими подмостками и боковой кулисой: «Ангелъ отлетаетъ отъ Товія», «Христосъ—садовникъ» и «Давидъ и Авессаломъ». Стоитъ только вспомнить художественную красоту, чарующія дали натурныхъ пейзажей Рембрандта—Кассельскія «Руины», напр., чтобъ стало очевиднымъ, что пейзажи этихъ картинъ суть ничто иное, какъ неизбѣжный и искусственный задній фонъ, знакомый намъ изъ фотографическихъ ателье и употреблявшійся въ качествѣ таковаго и въ театрахъ рембрандтовской эпохи. Янъ Фосъ, между прочимъ, заказывалъ для возобновленнаго имъ театра знаменитымъ художникамъ перспективы дворцовъ, городовъ, деревень, пейзажей, садовъ, лѣсовъ, скалъ, горъ, дюнъ, морей, неба и ада.

Въ 1640 г. Рембрандтъ проникаетъ въ самую глубину сценическаго искусства, не въ лучшемъ, а въ худшемъ смыслѣ слова Съ этого года появляются у него вещи, какъ, напр., «Воскрешеніе Лазаря», производящія уже совсѣмъ непріятное, чисто театральное, впечатлѣніе, несмотря на чудеса свѣта, которыми онѣ залиты. Затѣмъ, непосредственно послѣ смерти



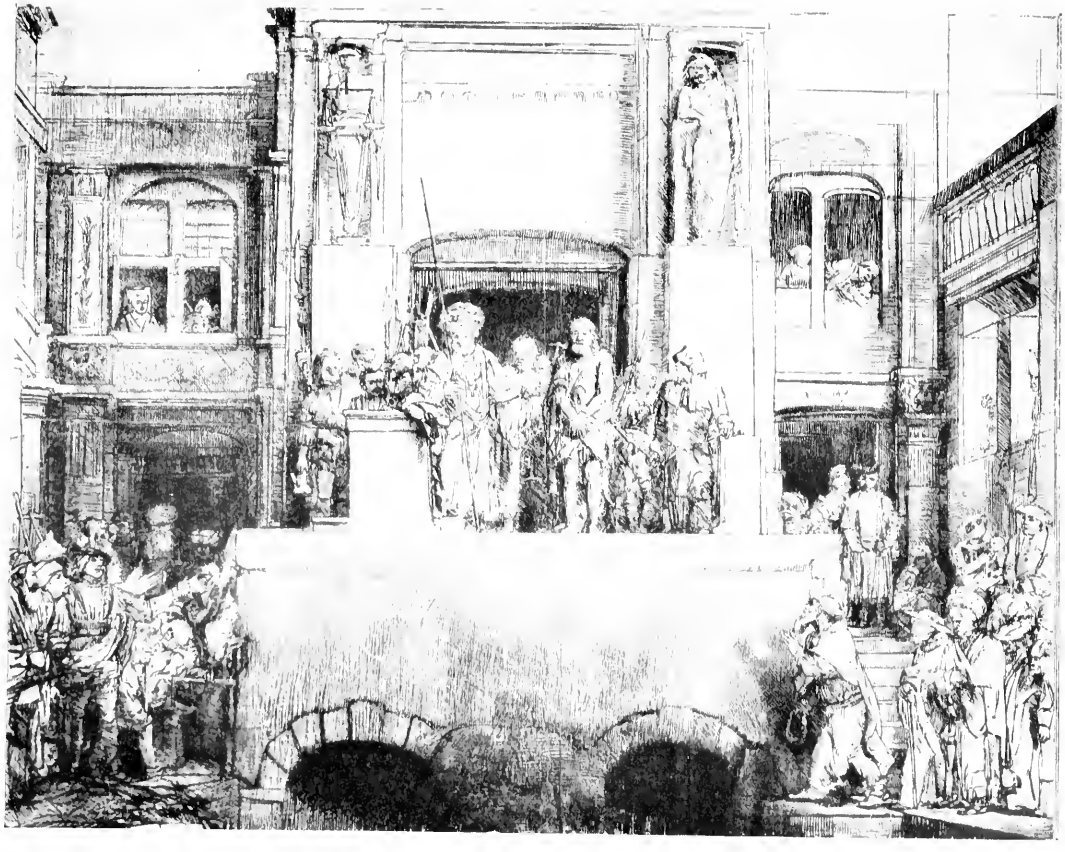
РЕМБРАНДТЪ. ХРИСТОСЪ ПЕРЕДЪ НАРОДОМЪ (БАРЧЪ 70).
ГРАВЮРА КРѢПКОЙ ВОДКОЙ, ОТТИСКЪ СЪ 4-го СОСТОЯНІЯ ДОСКИ.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА V.

Какъ на первое произведеніе, носящее слѣды этого увлеченія, можно, пожалуй, указать на Франкфуртскаго «Саула», если только приписываемая этой картинѣ дата—1631 г.—не ошибочна. Саулъ изображенъ здѣсь комически-печальнымъ театральнымъ королемъ, предъ которымъ Давидъ играетъ на арфѣ. Затѣмъ Софонисбе 1634 г., представляющая портретъ актрисы въ патетическій моментъ роли. Далѣе слѣдуетъ берлинскій «Самсонъ» (1635 г.), который не только въ театральномъ парикѣ, но и вообще выглядитъ совсѣмъ по лицедѣйски. Съ этой картиной тѣсно связано другое аффектированное произведеніе: «Старому Якову приносятъ окровавленное платье Іосифа» (Петербургъ). Здѣсь на первомъ планѣ снова изображенъ, знакомый уже намъ изъ гравюры «Се человѣкъ», канелированный столбикъ.

Это четыре сценическихъ картины, относящіяся къ началу 30-хъ годовъ, въ которыхъ доминируетъ еще психологическое и костюмное содержаніе.

За ними слѣдуютъ картины изъ священной исторіи, въ которыхъ вводится уже представленіе о сценѣ съ плоскимъ заднимъ планомъ, плоскими подмостками и боковой кулисой: «Ангелъ отлетаетъ отъ Товія», «Христосъ—садовникъ» и «Давидъ и Авессаломъ». Стоитъ только вспомнить художественную красоту чарующія дали натурныхъ пейзажей Рембрандта—Кассельскія «Руины», напр., чтобъ стало очевиднымъ, что пейзажи этихъ картинъ суть ничто иное, какъ неизбѣжный и искусственный задній фонъ, знакомый намъ изъ фотографическихъ ателье и употреблявшійся въ качествѣ таковаго и въ театрахъ рембрандтовской эпохи. Янъ Фосъ, между прочимъ, заказывалъ для возобновленнаго имъ театра знаменитымъ художникамъ перспективы дворцовъ, городовъ, деревень, пейзажей, садовъ, лѣсовъ, скалъ, горъ, фонъ, морей, неба и ада.

С 1640 г. Рембрандтъ проникаетъ въ самую глубину сценическаго искусства не въ лучшемъ, а въ худшемъ смыслѣ слова Съ этого года появляются у него вещи, какъ, напр., «Воскрешеніе Лазаря», производящія уже совсѣмъ неприятное впечатлѣніе, какъ нечто чисто театральное, или «Христосъ, исцѣляющій больныхъ», несмотря на чудеса свѣта, которыми онъ залитъ. Затѣмъ, непосредственно послѣ смерти



РЕМБРАНДТЪ. ДАВИДЪ, ИГРАЮЩІЙ НА АРФѢ ПЕРЕДЪ САУЛОМЪ
ШТЭДЕЛЕВСКІЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТЪ ВО ФРАНКФУРТѢ НА МАЙНѢ.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VI.

«РЕМБРАНДТ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VI.
ШТЭДЕЛЬСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ВО ФРАНКФУРТЕ НА МАЙНЕ.
РЕМБРАНДТ ДАВИД, ПТРАЮЩИЙ НА АРФЕ ПЕРЕД САУЛОМ.

его жены Саскія, наступаетъ поворотъ къ экономному и продуманному пользованію тѣми лишь элементами сцены, которые могли быть ему дѣйствительно полезны, съ точки зрѣнія ихъ художественной цѣнности.

На минуту считаемъ нужнымъ остановиться на естественно возникающемъ вопросѣ: не впалъ ли Рембрандтъ, изъ-за увлеченія своего сценической обстановкой и ея эффектами, въ театральный паѳосъ итальянскаго возрожденія. Для этого онъ былъ слишкомъ глубокъ и серьезенъ.

Попытаемся лишь разобраться въ двухъ моментахъ его соприкосновенія съ итальянскимъ ренессансомъ. Послѣ того, какъ въ 1633 г. онъ написалъ «Снятіе со креста» (Мюнхенъ), онъ пріобрѣтаетъ гравюру съ одноименной картины Рубенса въ Антверпенскомъ соборѣ. Онъ сейчасъ же понялъ, чѣмъ Рубенсъ превзошелъ его—установкой тѣла en face и почти полнымъ отсутствіемъ ландшафта, являющагося здѣсь излишней романтикой. И въ 1634 г. Рембрандтъ пишетъ новую картину (Петербургъ) и, исправляя себя, въ большей еще степени исправляетъ и самого Рубенса, романскій паѳосъ и полнѣйшая внутренняя безучастность котораго, при сравненіи съ картиной Рембрандта, выступаютъ съ очевидностью.

Другой моментъ соприкосновенія Рембрандта съ Ренессансомъ, который мы имѣемъ въ виду, это—«Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Предъ нами здѣсь три эскиза Рембрандта. На первомъ группа апостоловъ почти та же, что и у Леонардо, на послѣднемъ—это оживленное застольное общество изображается уже озабоченнымъ и взволнованнымъ уходомъ Іуды (сходство съ картиной Дюрера). Во всѣхъ трехъ эскизахъ Рембрандтъ переноситъ «Вечерю» изъ большой комнаты, въ которой она изображена у Леонардо да Винчи, на амстердамскіе подмостки и помѣщаетъ ее предъ занавѣшенной внутренней сценой. Можно привести цѣлый рядъ картинъ, въ которыхъ весьма рельефно разработанъ мотивъ портала той же внутренней сцены.

Не являютъ ли и три знаменитѣйшихъ произведенія Рембрандта: «Гравюра въ сто гульденовъ», «Ночная стража» и «Суконные фабриканты» слѣдовъ того же тихаго сотрудничества Амстердамской сцены въ тектоникѣ картинъ Рембранта?

Въ т. н. «Ночной стражѣ» объединены въ мощную сцену 16 портретныхъ фигуръ со статистами и всевозможнымъ реквизитомъ. На заднемъ планѣ вырисовывается все та же широкая арка внутренней сцены и здѣсь уже не въ одномъ только фигуральномъ смыслѣ свѣтъ падаетъ изъ боковой кулисы, и начальникъ стражи и помощникъ его, оживленно жестикулирующіе поставлены у «самой рампы».

Въ «Ночной стражѣ» особенно широко выявляется эта замѣчательная борьба Рембрандта между искусствомъ портретности и жанромъ бытовыхъ сценъ, но все же лишь въ «Суконныхъ фабрикантахъ» обнаруживается все его мастерство. Доведенное до совершенства искусство детализаціи сливается здѣсь съ гармоничностью цѣлаго: мы видимъ отчетливо отдѣльныя фигуры, имѣющія вполнѣ самостоятельную художественную цѣнность и послужившія впослѣдствіи мотивами для новыхъ картинъ. Какимъ образомъ онѣ объединены въ одну живую группу знакомыхъ между собой людей въ моментъ интимной бесѣды, это—очевидно, тайна его поразительнаго сценическаго чутья и умѣнія пользоваться изобразительными средствами сцены.

Въ заключеніе стоитъ остановиться на нѣкоторыхъ свидѣтельствахъ изъ исторіи литературы и театра.

Припомнимъ, во-первыхъ, что около 1600 года на многихъ маленькихъ сценахъ Нидерландовъ ставились пьесы евангельскаго и библейскаго содержанія: «Смерть Лазаря», «О старомъ Товіи» и др. Во вторыхъ, что въ періодъ отъ 1590 до 1656 г. труппы англійскихъ комедіантовъ, подвизавшіяся въ Голландіи, ставили изрѣдка и пьесы Шекспира.

О связи Рембрандта съ театромъ достаточно говорятъ и имѣющіеся у него портреты голландскихъ драматурговъ. Такъ, въ 1663 г. онъ написалъ портретъ Jan Hermansz Krul'я, популярнаго въ то время автора пасторалей и комедій. Одно изъ дѣйствующихъ лицъ его пасторалей—пастушка Фелица послужила для Рембрандта мотивомъ къ т. н. «Флорѣ» (1635—1634). Возможно, что впослѣдствіи онъ изображаетъ *ее* же въ воинскихъ доспѣхахъ, подобно *Фелицѣ* появляющейся въ такомъ же костюмѣ въ сценѣ освобожденія *Хлора*. Съ Крулемъ конкурировалъ Яковъ Струи, написавшій,

между прочимъ, пьесу «Похищеніе Прозерпины», въ стилѣ молодой классической трагедіи. И вотъ, Рембрандтъ пишетъ картину, содержащую главный эпизодъ этой пьесы. Къ 1634 г. относится другая картина Рембрандта «Софонисбе». Изъ многихъ драмъ съ тѣмъ же названіемъ, повидимому, драма Mairets'а послужила основаніемъ для рембрандтовской «Софонисбе». Какъ разъ въ этотъ періодъ, по историческимъ изслѣдованіямъ, подвизались въ Амстердамѣ французскія труппы, въ репертуарѣ которыхъ была, конечно и эта пьеса, написанная въ 1629 г. И петербургская «Даная», которую нѣкоторые знатоки называютъ «Мессалиной», написана Рембрандтомъ въ 1636 г., т. е. вскорѣ послѣ появленія трагедіи Vondel'я—«Silius en Messalina» Въ 1648 г. появляется «Медея» Joan'а Six'а. Поэтъ отступаетъ отъ трафарета миѳологической характеристики и надѣляетъ Медею человѣческими чертами. Это уже не волшебница, а женщина, совершившая преступленіе и достойная состраданія и оправданія. Рембрандтъ, бывшій въ дружескихъ отношеніяхъ съ Six'омъ, дѣлаетъ рисунокъ для обложки этой пьесы и пишетъ портретъ автора.

Не послужила ли пьеса Кальдерона «Жизнь-сонъ», поставленная на Амстердамской сценѣ 18 мая 1651 г., толчкомъ для Рембрандта написать «Noli me tangere» заново и совершенно иначе? Въ томъ же году—1652, когда появилась «Марія Стюартъ» Van der List'а, направленная противъ одноименной трагедіи Vondel'я, проникнутой католической тенденціей, Рембрандтъ пишетъ *Гендрикіе въ костюмѣ Маріи Стюартъ*. Между 1653 и 1670 годами въ Астердамѣ очень часто ставилась трилогія Vondel'я—«Іосифъ». Въ 1655 г. Рембрандтъ дважды перевоплощаетъ на полотнѣ наиболѣе сильный моментъ средней части трилогіи—«Іосифъ въ Египтѣ», въ которой главная роль принадлежитъ женѣ *Пентефрія*. Содержаніе первой части отразилось въ произведеніяхъ Рембрандта въ цѣломъ рядѣ картинъ на тему—«Отчаяніе Якова при извѣстіи о смерти Іосифа». Въ 1659 г. появляется «Эсфирь» Іоанна Сервутера, ставившаяся затѣмъ на протяженіи цѣлаго столѣтія. Въ 1660 г. начинается серія картинъ Рембрандта съ тѣмъ же содержаніемъ. Почему только теперь, а не раньше, если онъ исходилъ только изъ Библіи?

Не слѣдуетъ понимать эти сопоставленія, какъ желаніе доказать, что Рембрандтъ писалъ только то, что видѣлъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что онъ брался за кисть въ порывѣ вдохновенія, окрыленный мыслію показать и авторамъ и актерамъ, что можно совершенно иначе воплотить то, что они сочиняютъ и изображаютъ на сценѣ. Но что онъ былъ въ непрерывномъ соприкосновеніи со сценой, этого нельзя отрицать. У него есть, конечно, достаточно картинъ, совершенно не содержащихъ слѣдовъ вліянія сцены, но это обстоятельство лишь оттѣняетъ несомнѣнность сценическаго элемента въ общемъ содержаніи его творчества, во всей художественной эволюціи и замысловъ и техники его произведеній. Карлъ Нейманъ говоритъ о Hoogstraten'ѣ, ученикѣ Рембрандта, что «впослѣдствіи, сдѣлавшись самъ учителемъ, онъ соорудилъ театръ, въ которомъ ученики его могли изучать игру жестовъ и мимики. Отъ Рембрандта Hoogstraten не могъ заимствовать этой методы»,—конечно, но отъ Рембрандта онъ получилъ принципъ и реализовалъ его, какъ педагогическое средство.

Итакъ, вліяніе сцены на произведенія Рембрандта не подлежитъ сомнѣнію. Этимъ вліяніемъ опредѣляется и сценическое существо «рембрандтовскаго освѣщенія». Возвращаясь къ идеѣ г. Петровскаго—примѣнить это освѣщеніе на сценѣ—нельзя не подчеркнуть характерность этой идеи для всей эволюціи театра. Она заключаетъ въ себѣ признаніе условности сценической обстановки и дѣйствія—признаніе, которое, несмотря на увлеченіе натурализмомъ, встаетъ и теперь на всѣхъ путяхъ театральныхъ «исканій». Въ числѣ другихъ причинъ неизбѣжности условной обстановки сцены доминируетъ необходимость обставить исполнителя такъ, чтобы на немъ сконцентировано было главное вниманіе зрителя. И вотъ «рембрандтовское освѣщеніе», вырывая дѣйствующее лицо яркимъ лучемъ свѣта изъ тѣневого мрака, въ которомъ тонетъ общій антуражъ сцены, и является наиболѣе приспособленнымъ для этой цѣли. Мы не говоримъ уже о живописной красотѣ рѣзкихъ контрастовъ между свѣтомъ и тѣнью, которые съ такой экспрессіей запечатлѣны на неувядающихъ картинахъ Рембрандта. Конечно, «рембрандтовское освѣщеніе», какъ условное, не можетъ быть принято на сценѣ

РЕМБРАНДТЪ. САФОНИСБА, ПРИНИМАЮЩАЯ КУБОКЪ СЪ ЯДОМЪ ОТЪ СВОЕГО СУПРУГА МАСИНИССЫ. МАДРИДЪ, ПРАДО.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VII.

Не слѣдуетъ понимать эти сопоставленія, какъ желаніе доказать, что Рембрандтъ писалъ только то, что видѣлъ. Не подлежитъ сомнѣнію, что онъ бралъ за кисть въ порывѣ вдохновенія, окрыленный мыслію показать и авторамъ и актерамъ, что можно совершенно иначе воплотить то, что они сочиняютъ и изображаютъ на сценѣ. Но что онъ былъ въ непрерывномъ соприкосновеніи со сценой, этого нельзя отрицать. У него есть, конечно, достаточно картинъ, совершенно не содержащихъ слѣдовъ вліянія сцены, но это обстоятельство лишь оттѣняетъ несомнѣнность сценическаго элемента въ общемъ содержаніи его творчества, во всей художественной эволюціи и замысловъ и техники его произведеній. Карлъ Нейманъ говоритъ о Hoogstraten'ѣ, ученикѣ Рембрандта, что «впослѣдствіи, сдѣлавшись самъ учителемъ, онъ соорудилъ театръ, въ которомъ ученики его могли изучать игру жестовъ и мимики. Отъ Рембрандта Hoogstraten не могъ заимствовать этой методы»,—конечно, но отъ Рембрандта онъ получилъ принципъ и реализовалъ его, какъ педагогическое средство.

Итакъ, вліяніе сцены на произведенія Рембрандта не подлежитъ сомнѣнію. Этимъ вліяніемъ опредѣляется и сценическое существо «рембрандтовскаго освѣщенія». Возвращаясь къ идеѣ г. Петровскаго—примѣнить это освѣщеніе на сценѣ—нельзя не подчеркнуть характерность этой идеи для всей эволюціи театра. Она заключаетъ въ себѣ признаніе условности сценической обстановки и дѣйствія—признаніе, которое, несмотря на увлеченіе натурализмомъ, встаетъ и теперь на всѣхъ путяхъ театральныхъ «исканій». Въ числѣ другихъ причинъ необходимости условной обстановки сцены доминируетъ необходимость обставить исполнителя такъ, чтобы на немъ сконцентрировано было главное вниманіе зрителя. И вотъ «рембрандтовское освѣщеніе», вырывая дѣйствующее лицо яркимъ лучемъ свѣта изъ тѣневого мрака, въ которомъ тонетъ общій антуражъ сцены, и является наиболѣе приспособленнымъ для этой цѣли. Мы не говоримъ уже о живописной красотѣ этихъ новыхъ отношеній между свѣтомъ и тѣнью, которые съ такой экспрессіей запечатлѣны на неувядающихъ картинахъ Рембрандта. Конечно, «рембрандтовское освѣщеніе», какъ условное, не можетъ быть принято на сце-

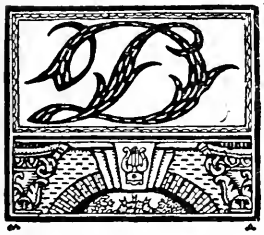
РЕМБРАНДТЪ. САМСОНЪ, УГРОЖАЮЩІЙ СВОЕМУ ТЕСТЬ.
БЕРЛИНЪ. МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРА ФРИДРИХА.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VIII.

РЕМБРАНДТЪ. САМСОНЪ, УГРОЖАЮЩІЙ СВОЕМУ ТЕСТЮ
БЕРЛИНЪ. МУЗЕЙ ИМПЕРАТОРА ФРИДРИХА.
«РЕМБРАНДТЪ И СЦЕНА». ТАБЛИЦА VIII.

въ качествѣ универсальной системы освѣщенія, и здѣсь дѣло режиссерскаго чутья установить, когда и въ какой мѣрѣ оно можетъ быть использовано. Въ этомъ отношеніи мысль г. Петровскаго примѣнить это освѣщеніе въ пьесѣ «Уріэль Акоста» представляется намъ весьма удачной.

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ [1]).

I.



ДУША настоящаго человѣка есть самый сложный и самый нѣжный и самый пѣвучій музыкальный инструментъ. Такихъ душъ немного на свѣтѣ. Одна изъ нихъ,— та, которую мы хоронили недавно. Бываютъ скрипки разстроенныя и скрипки настроенныя. Разстроенная скрипка всегда нарушаетъ гармонію цѣлаго; ея визгливый вой врывается докучной нотой въ стройную музыку мірового оркестра; она вѣчно дребезжитъ, а не поетъ; она предается истерикѣ, но не плачетъ; она униженно молитъ о ненужномъ, но не требуетъ строго и не проситъ повелительно о необходимомъ.

Такъ, въ плохенькомъ ресторанѣ оркестръ, въ пьяную полночь, увеселяетъ кабацкую голь, рыдучимъ дребезжаніемъ плохихъ визгливыхъ скрипокъ.

Но не должно человѣку плакать пьяными слезами, изрыгать богохуленія, предаваться истерикѣ, клянчить и нарушать визгливымъ воемъ своей разстроенной души важную торжественность мірового оркестра. И есть въ мірѣ люди, которые остаются серьезными и трагически скорбными, когда все кругомъ летитъ въ вихрѣ безумія; они смотрятъ сквозь тучи и говорятъ: тамъ *есть* весна, тамъ *есть* заря.

---

[1]) Рѣчь, сказанная на вечерѣ, посвященномъ памяти В. Ѳ. К. 7 марта 1910 г. въ залѣ Городской Думы, въ Петербургѣ.

Такихъ людей именуютъ обыкновенно сумасшедшими или декадентами, но это не вѣрно: ихъ слѣдуетъ звать только *художниками*. Развѣ это слово не представляется самымъ послѣднимъ браннымъ словомъ для современнаго человѣка? Зачѣмъ же искать еще другихъ словъ? Напрасный трудъ.

Теперь многимъ нравится задавать праздный вопросъ: какъ относилась В. Ѳ. Коммиссаржевская къ «новому искусству»? Отвѣтъ простъ: только такъ, какъ художникъ можетъ относиться къ искусству вообще.

Искусства не новаго не бываетъ. Искусства внѣ символизма въ наши дни не существуетъ. Символистъ есть синонимъ художника. Коммиссаржевская могла любить или не любить отдѣльныхъ представителей искусства, но не любить самого искусства она не могла.

Вдохновеніе тревожное, чье мрачное пламя сжигаетъ художника нашихъ дней, художника, который обреченъ чаще ненавидѣть, чѣмъ любить,— оно позволяло ей быть только съ юными; но нѣтъ ничего страшнѣе юности: пѣвучая юность сожгла и ее; опрокинулся факелъ; а мы, не зная сомнѣній, идемъ по ея пути: и опрокинутый факелъ юности лучше старыхъ оплывающихъ свѣчъ.

У Вѣры Ѳедоровны Коммиссаржевской были глаза и голосъ художницы. Художникъ это—тотъ, для кого міръ прозраченъ, кто обладаетъ взглядомъ ребенка, но во взглядѣ этомъ свѣтится сознаніе зрѣлаго человѣка; тотъ, кто роковымъ образомъ, даже независимо отъ себя, по самой природѣ своей, видитъ не одинъ только *первый* планъ міра, но и то, что скрыто за нимъ, ту неизвѣстную даль, которая для обыкновеннаго взора заслонена дѣйствительностью наивной; тотъ, наконецъ, кто слушаетъ міровой оркестръ и вторитъ ему, не фальшивя.

Насколько все это просто для художника, настолько же непонятно для обывателя, а что для обывателя непонятно, то для него и недопустимо, то для него и ненавистно.

В. Ѳ. Коммиссаржевская видѣла гораздо дальше, чѣмъ можетъ видѣть простой глазъ; оттого эти большіе синіе глаза, глядящіе на насъ со сцены

такъ удивляли и восхищали насъ; говорили о чемъ то безмѣрно большемъ, чѣмъ она сама.

В. Ѳ. Коммиссаржевская голосомъ своимъ вторила міровому оркестру. Оттого ея требовательный и нѣжный голосъ былъ подобенъ голосу весны, онъ звалъ насъ безмѣрно дальше, чѣмъ содержаніе произносимыхъ словъ.

Вотъ почему сама она стала теперь *символомъ* для насъ. Вотъ почему десятки тысячъ людей, которые шли за ея погребальной колесницей, десятки тысячъ людей, *почти равнодушныхъ* ко всему, что было вокругъ нея,—все таки шли, влекомые тѣмъ незнакомымъ, что стояло за нею, тѣмъ тревожнымъ и страшно интереснымъ, что таитъ въ себѣ имя—*Слава*.

Ее могли хоронить не люди, не мы, а небесное воинство. Ее могли хоронить высокія и блѣдныя монахини на крутомъ рѣчномъ обрывѣ у подножія монастыря, въ благоуханіи полевыхъ цвѣтовъ и въ озареніи длинныхъ восковыхъ свѣчъ. Ея пѣвучую душу могли нести блаженные и незнающіе грѣха ангелы изъ этого «міра печали и слезъ».

Ея смерть была очистительной для насъ. Тѣ, кто видѣлъ, какъ надъ ея могилой открылось весеннее небо, когда гробъ опускали въ землю, былъ въ эту минуту блажененъ и свѣтелъ, а тяжелое, трудное и грязное отошло отъ него.

Душа ея была, какъ нѣжнѣйшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила въ то время, когда нельзя не плакать и не требовать. Живи она среди иныхъ людей, въ иное время и не на мертвомъ полюсѣ, она была бы, можетъ быть, вихремъ веселья, она заразила бы насъ торжественнымъ смѣхомъ, какъ заразила теперь торжественными слезами.

Вѣра Коммиссаржевская это—наша вѣра. Не меркнетъ вѣчная юность такихъ глазъ; скрипка такого голоса сливается съ міровымъ оркестромъ; теперь, послѣ смерти, она поетъ гдѣ то въ немъ, за то, что при жизни не нарушала его стройности; она не лукавила, но была вѣрна музыкѣ среди всѣхъ визгливыхъ нотъ современной дѣйствительности.

ПАМЯТИ В. Ѳ. КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

О томъ, какъ мы не узнали ее при жизни и какъ можемъ запомнить послѣ смерти, я хочу сказать въ стихахъ:

Пришла порою полуночной
На крайній полюсъ, въ мертвый край.
Не вѣрили. Не ждали. Точно
Не таялъ снѣгъ, не вѣялъ май.
Не вѣрили. А голосъ юный
Намъ пѣлъ и плакалъ о веснѣ,
Какъ будто вѣтеръ тронулъ струны
Тамъ, въ незнакомой вышинѣ.
Какъ будто отступили зимы,
И буря твердь разорвала,
И струнно плачутъ серафимы,
Надъ міромъ расплескавъ крыла...
Но было тихо въ нашемъ склепѣ,
И полюсъ—въ хладномъ серебрѣ.
Ушла. Отъ всѣхъ великолѣпій—
Вотъ только: крылья на зарѣ.
Что въ ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала отъ насъ?
Не знаемъ. Умеръ вешній голосъ,
Погасли звѣзды синихъ глазъ.
Да, слѣпы люди, низки тучи...
И гдѣ намъ вѣдать торжества?
Залегъ здѣсь камень бѣлъ-горючій,
Растетъ у ногъ плакунъ-трава...
Такъ спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты съ нею—съ величавой,
Съ несбыточной твоей мечтой.
А мы—что мы на этой тризнѣ?

Что можемъ знать, чему помочь?
Пускай хоть смерть понятнѣй жизни,
Хоть погребальный факелъ — въ ночь.
Пускай хоть въ небѣ—Вѣра съ нами.
Смотри сквозь тучи: тамъ она —
Развернутое вѣтромъ знамя,
Обѣтованная весна.

Александръ Блокъ.

II [1]).

Горестную сошлись мы править и героическую тризну. Горестную—потому, что безмѣрно трудно нашему сердцу помириться съ этою смертью, въ которой все русское общество знаменательно почувствовало и недвусмысленно признало свою соборную утрату—утрату не таланта только, но личности, переставшей быть обособленною личностью, отдавшей себя въ круговую поруку національной жизни. Горестную правимъ мы тризну, потому что безмѣрно трудно нашему сердцу склониться предъ велѣньемъ судьбы, предъ этимъ союзомъ роковыхъ силъ съ глухой и враждебной намъ тайной азіатскаго востока, чей смертоносный вихрь, въ глубинѣ туранскихъ степей, потушилъ и этотъ нашъ пламенѣющій свѣточъ.

Дѣятели театра и его изслѣдователи, поэты и художники, мы, которыхъ собирала вокругъ себя ушедшая отъ насъ вдохновенная художница, чтобы вмѣстѣ гадать о судьбахъ сцены, долженствовавшей стать всенароднымъ очагомъ нашего духовнаго возрожденія,—нынѣ собрались мы возложить въ духѣ на ея свѣжую могилу наши вѣнки изъ трагическаго плюща Діонисова и рдяныхъ розъ нашей любви. Мы собрались сказать ея тѣни, что слышали зовъ ея, запечатлѣнный ея служеніемъ, и что этого зова не

---

[1]) Рѣчь, произнесенная на чествованіи памяти В. Ѳ. К. въ Петербургской городской Думѣ 7 марта 1910 г.

забудемъ. Но—увы,—она позвала насъ раньше, чѣмъ мы были готовы; и того, что дать ей могли мы—было недостаточно.

Она вышла навстрѣчу тѣмъ, кто, казалось, шли къ новой жизни творчества и къ новому творчеству жизни, и сказала: «вотъ мой даръ вамъ и моя сила, мой факелъ и мои при вспышкахъ его сверкающія сокровища; будемъ творить новую жизнь; видите ли вы грядущаго новаго человѣка?—и если онъ приближается, я воплощу и явлю его въ себѣ своими чарами предъ изумленными зрителями моихъ зрѣлищъ,—ибо мы должны преображать жизнь».

Но такова тайна таинственнѣйшаго изъ искусствъ—искусства сцены, что геніальный исполнитель долженъ быть одержимъ уже присутствующимъ божествомъ, вызваннымъ раньше или преемствомъ всенароднаго культа, или общиной ему посвященныхъ жрецовъ. У насъ же была, наряду съ преемствомъ стараго культа, уже безсильнаго отвѣтить запросу о новой жизни, только община посвящаемыхъ, еще не достигшихъ должной ступени. Что изъ того, что все, чѣмъ мы владѣли какъ нашимъ завоеваніемъ, мы отдали этой мэнадѣ? Еще мы не вызвали самого бога; мы только начали священный, теургическій подвигъ.

Вѣра Ѳедоровна не нашла у поэтовъ того, въ чемъ нуждалась для осуществленія своей мечты о новомъ театрѣ; еще театръ не былъ созданъ поэтами. Сама стала она вызывать сокровенный ликъ, дѣлаясь изъ исполнительницы, завершительницы поэтическаго образа—зачинательницей и вдохновительницей его, пророчицей и почти наставницей жизни.

Какъ артистка, она не была похожа на тѣхъ классическихъ служительницъ Мельпомены, чье появленіе на подмосткахъ—что восходъ прекрасной полной луны, обаяющей міръ своимъ стройнымъ очарованіемъ, и вдругъ разоблачающейся, въ теченіи трагедіи, какъ волшебная губительница Геката—Медея, какъ Артемидина соперница Фэдра... Коммиссаржевская, эта Гильда новаго поэта—Сольнеса, дерзко поднявшая знамя мятежной молодости, влекущая своего избранника на башню самочиннаго порыва и самоутвержденія,—была иною артисткой...

Когда я думаю о Вѣрѣ Ѳедоровнѣ, мнѣ представляется смоляной факелъ, лижущій пустынную мглу горныхъ высотъ, вспыхивающій невѣрнымъ свѣтомъ, протягивающій ввысь жадные языки пламени, вдругъ перебросившійся длиннымъ зигзагомъ куда-то въ сторону, въ какую-то тьму населенную призраками, — и внезапно потухшій. И въ мерцаніяхъ этого свѣточа я различаю изможденную экстазами женщину съ горящимъ взоромъ, мэнаду зимнихъ парнасскихъ стремнинъ, вызывающую изъ подземныхъ нѣдръ весенняго Діониса.

Въ Вѣрѣ Ѳедоровнѣ я вижу и чту типъ вѣщей женщины, ставшей на рубежѣ двухъ столѣтій со взоромъ надежды и требовательнаго вызова, устремленнымъ въ даль, откуда долженъ придти новый человѣкъ. Это женщина эпохи высокихъ чаяній, — эпохи, когда искусство уже не хочетъ быть только искусствомъ — какъ оно не хочетъ быть и слугою дѣйствительности, — когда искусство хочетъ стать жизнью иначе, преобразивъ всю жизнь своею вѣщею красотой въ красоту нераздѣльную, нераздробленную, религіозно-цѣлостную — такъ, какъ мечталъ объ этомъ великомъ свершеніи Ибсенъ въ его драмѣ «Когда мы мертвые встанемъ». Вѣра Ѳедоровна сдѣлала все, что было ей дано для этого таинственнаго дѣла; мертвые не встали изъ гробовъ, но уже различала она, какъ зыблется снѣжный покровъ могилъ, скрывающій цвѣтущія перси подземной Весны-Персефоны. И она ушла къ ней, на ея лугъ, чтобы торопить воскресеніе, чтобы ускорить пришествіе весенняго Діониса.

Такимъ представляется мнѣ героическій паѳосъ этой женщины, для которой творчество и жизнь были одно понятіе, и потому наши горестныя поминки я назвалъ героической тризною.

Вячеславъ Ивановъ.

III.

> Жизнь начинается тамъ, гдѣ начинается исканіе правды; гдѣ оно кончается, прекращается жизнь.
>
> *Рёскинъ.*

Эти слова написала на своемъ портретѣ, даря мнѣ его въ 1902 г., въ Харьковѣ, покойная Вѣра Федоровна...

Тогда она была полна вѣры въ свои грезы... Она осуществляла первую часть изреченія Рёскина—«начинала *новую жизнь*»; она вступала на *свой* путь, путь независимыхъ свободныхъ «исканій правды»...

Прошло всего семь лѣтъ, и... зловѣще оправдалась вторая часть Рёскиновскаго афоризма... Вѣра Федоровна перестала жить, перестала искать правду, отчаявшись найти ее въ области театра.

Не о случайной, жестокой кончинѣ артистки говорю я, не о торжествѣ Костлявой Старухи, подстерегшей въ азіатской окраинѣ и сгубившей скорбную «бѣлую чайку русской сцены»; я говорю о добровольномъ уходѣ Коммиссаржевской *изъ театральной жизни*, уходѣ, на который она рѣшилась такъ рано, не допѣвъ своей короткой сценической пѣсни... Коммиссаржевская послѣдовала примѣру старшей соратницы своей на художественномъ поприщѣ—Элеоноры Дузе, въ характерѣ сценической индивидуальности которой такъ много общаго съ талантомъ покойной Вѣры Федоровны...

Но отреченіе отъ сцены Дузе вызвано переутомленіемъ надорванныхъ артистическими переживаніями души и тѣла артистки; въ отреченіи же Коммиссаржевской, въ ея роковыхъ словахъ—пророчествѣ—«я ухожу изъ театра совсѣмъ»—оглашенныхъ незадолго передъ кончиной, близость которой тогда никому не приходила на умъ,—основнымъ мотивомъ было разочарованіе въ неудовлетворявшихъ артистку формахъ современнаго театра и тѣхъ «новыхъ путяхъ», которыми пошла въ «исканіяхъ» своихъ покойная Вѣра Федоровна... Какъ Моцартъ пророчески написалъ самъ себѣ Requiem, такъ и Коммиссаржевская еще при жизни съиграла свой marche funèbre.

ВѢРА ѲЕДОРОВНА КОММИССАРЖЕВСКАЯ.
СЪ ФОТОГРАФІИ СКАССИ ВЪ Г. ХАРЬКОВѢ.

«Жизнь начинается тамъ, гдѣ начинается исканіе правды; гдѣ оно кончается, прекращается жизнь».

Рескинъ.

III.

> Жизнь начинается тамъ, гдѣ начинается исканіе правды; гдѣ оно кончается, прекращается жизнь.
>
> *Рёскинъ.*

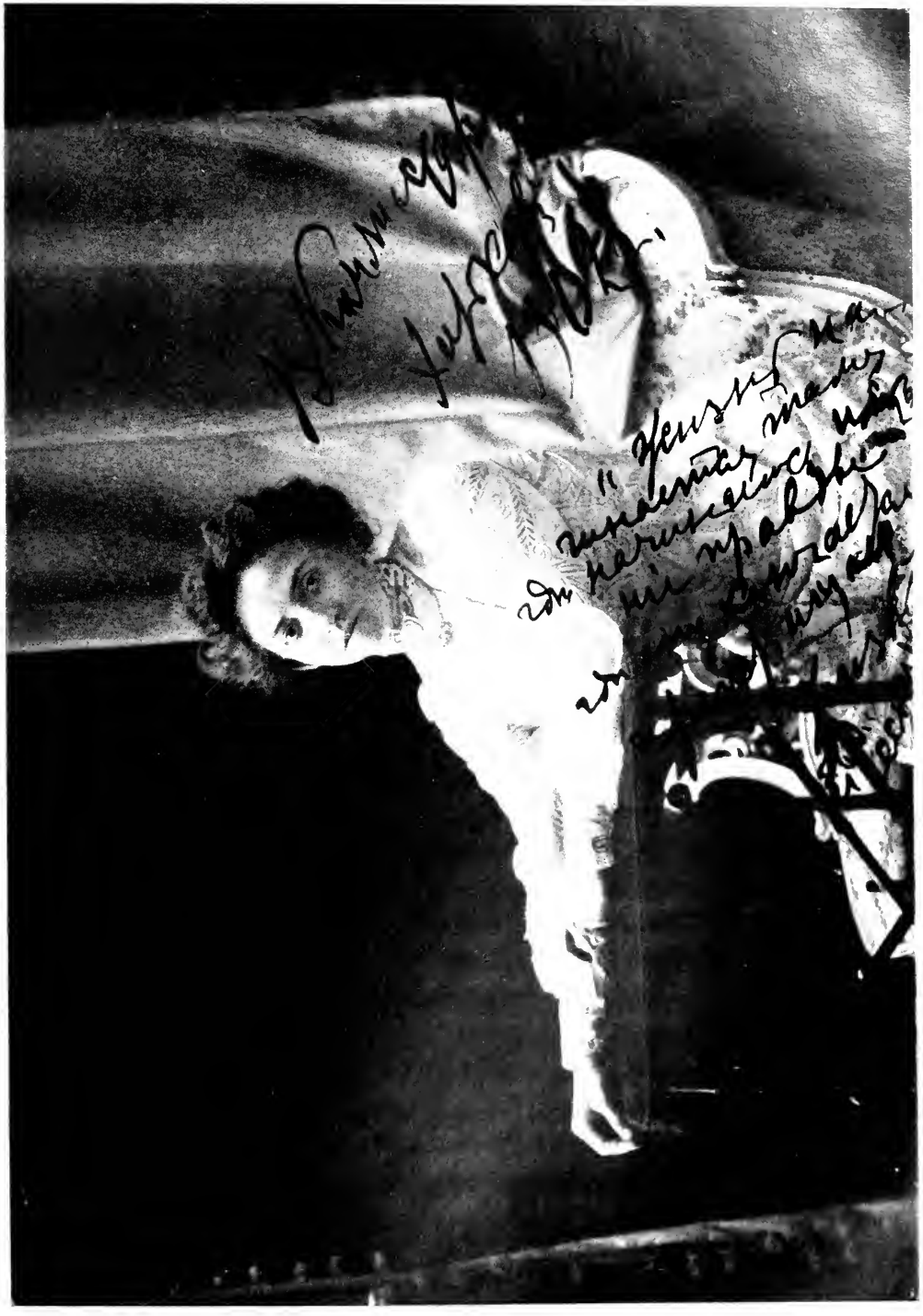
Эти слова написала на своемъ портретѣ, даря мнѣ его въ 1902 г., въ Харьковѣ, покойная Вѣра Федоровна...

Тогда она была полна вѣры въ свои грезы... Она осуществляла первую часть изреченія Рёскина - «начинала *новую жизнь*»; она вступала на *свой* путь, путь независимыхъ свободныхъ «исканій правды»...

Прошло всего семь лѣтъ, и... зловѣще оправдалась вторая часть Рёскиновскаго афоризма... Вѣра Федоровна перестала жить, перестала искать правду, обманывшись найти ее въ области театра.

Не о случайной, жестокой кончинѣ артистки говорю я, не о торжествѣ Костлявой Старухи, подстерегшей въ азіатской окраинѣ и сгубившей скорбную «бѣлую чайку русской сцены»; я говорю о добровольномъ уходѣ Коммиссаржевской *изъ театральной жизни*, уходѣ, на который она рѣшилась такъ рано, не допѣвъ своей короткой сценической пѣсни... Коммиссаржевская послѣдовала примѣру старшей соратницы своей на художественномъ поприщѣ—Элеоноры Дузе, въ характерѣ сценической индивидуальности которой такъ много общаго съ талантомъ покойной Вѣры Федоровны...

Но отреченіе отъ сцены Дузе вызвано переутомленіемъ надорванныхъ артистическими переживаніями души и тѣла артистки; въ отреченіи же Коммиссаржевской, въ ея роковыхъ словахъ—пророчествѣ—«я ухожу изъ театра совсѣмъ»—оглашенныхъ незадолго передъ кончиной, близость которой тогда никому не приходила на умъ,—основнымъ мотивомъ было разочарованіе въ неудовлетворяющихъ артистку формахъ современнаго театра и тѣхъ «новыхъ путяхъ», которыми пошла въ «исканіяхъ» своихъ покойная Вѣра Федоровна... Какъ Моцартъ пророчески написалъ самъ себѣ Реквіемъ, такъ и Коммиссаржевская еще при жизни сыграла свой marche funèbre



Нео-драматурги, нео-режиссеры и нео-актеры, которые сгрупировались вокругъ артистки, не смогли, не съумѣли дать ничего взамѣнъ тому, отъ чего Коммиссаржевская отреклась, написавъ на своемъ боевомъ знамени: «смерть быту».

Смерть быту!..

Артисткѣ рисовалась въ этомъ кличѣ смерть сценической рутины, смерть сценической пошлости, ей рисовались горизонты театра, въ которомъ жизнь души, жизнь идеи, съ ихъ тайнами, открылись бы дерзающему творческому вдохновенію...

Артистка увлеклась «волшебной сказкою»... Въ полетѣ своей вѣщей грёзы, въ своемъ экстазѣ, въ порывѣ исканія идеаловъ, она, въ сѣрыхъ сумеркахъ упадка драматургіи и сценическаго искусства, прочла приговоръ сценическому художественному реализму... Въ фанатическомъ порывѣ, артистка признала «анекдотомъ» пьесы Островскаго... Она, за картинами быта, не видѣла въ нихъ высшей правды, жизни идей и духа.

Коммиссаржевская, провозгласивъ свой «новый путь», въ концѣ его чаяла найти «разгадку міровыхъ тайнъ», раскрытіе глубинъ обобщенной души человѣческой, познаніе «человѣческаго въ божескомъ и божескаго въ человѣческомъ» (подлинныя слова артистки, сказанныя мнѣ во время нашей бесѣды, собственноручно проредактированной В. Ф. по записи, о «новомъ курсѣ» ея карьеры)... Артистка не хотѣла соглашаться, что она стучится въ открытую дверь, что уже античный греческій театръ, Шекспиръ, даже бытовикъ Островскій знали символику и мистику, но что, рядомъ съ ними, театръ не можетъ и не долженъ забывать о *реальной жизни*, что уйдя отъ нея, онъ обрекаетъ себя на смерть, что театръ призванъ объединять въ себѣ, силою вѣчныхъ и незыблемыхъ законовъ правды и красоты, могущихъ измѣняться лишь въ подробностяхъ формы своего выраженія, *существующее во внѣ, живущее въ душѣ* и *грезящееся въ области невѣдомаго.*

Коммиссаржевская, выдвигая произведенія русскихъ и иностранныхъ нео-драматурговъ, модернистовъ и примитивистовъ, фанатически не хотѣла

видѣть, насколько эти «стилизаціи» мелки по сравненію со старыми сказками аллегоріями—«Сномъ въ лѣтнюю ночь» и «Бурей» Шекспира, «Снѣгурочкой» Островскаго, давшаго здѣсь, рядомъ съ красотою быта, обаяніе обобщенной жизни духа, трепетаніе мистическихъ тайнъ божественнаго, сплетающагося съ человѣческимъ.

«Стилизацію» и «примитивизмъ», противъ которыхъ никто никогда не спорилъ, но которыя должны гармонировать съ объектами ихъ примѣненія, Коммиссаржевская доводила въ своемъ «новомъ» театрѣ, воздвигнутомъ на покинутомъ пепелищѣ стараго до крайности и главное, — почти не индивидуализировала стилей.

Исполненіе «стараго», ставшаго уже ненужнымъ для «новой» Коммиссаржевской репертуара, было, по ея словамъ, компромиссомъ... Но этотъ компромиссъ мы, «старовѣры», благословляли; мы страстно мечтали, чтобы спала съ глазъ любимой, прекрасной артистки пелена, чтобъ она вернулась къ намъ прежней «чайкой», рыданія которой были намъ такъ близки, такъ дороги, мы мечтали вновь любоваться со сцены лучшими созданіями «стараго» пути артистки и притомъ не въ видѣ уступокъ, не въ видѣ перерывовъ между «нуво-стильными» спектаклями.

Больно было видѣть, какъ скованная добровольно наложенными на себя цѣпями, Коммиссаржевская намѣренно глушила и обезцвѣчивала свой, полный несравнимаго обаянія голосъ, звучавшій нѣжными струнами божественной арфы, какъ артистка намѣренно не давала простора той, ей одной свойственной, задушевности, которая сразу захватывала публику и дѣлала артистку близкой намъ, родной, дорогой...

Артистка передавала всю высоту и глубину женскаго сердца и голосомъ, и взглядомъ своихъ проникновенныхъ, дивныхъ глазъ, въ которыхъ смѣнялись отраженія душевныхъ переживаній, и выразительной мимикой нервнаго лица... И радость, и задорный юморъ, и нѣжное лирическое чувство, и ярко вспыхивающая страсть, и гнѣвъ, и страданіе—все въ передачѣ артистки было прежде всего такъ жизненно, такъ художественно-просто и естественно... Особенно покоряла у Коммиссаржевской переживавшаяся ею

на сценѣ скорбь... Этой прекрасною, чистою и очищающею скорбью было, по преимуществу проникнуто сценическое исполненіе Коммиссаржевской.

Въ ея игрѣ, какъ и въ игрѣ Дузе, всегда свѣтилось собственное «я» артистки, но это «я», благодаря которому игра Коммиссаржевской окрашивалась нѣкоторымъ однообразіемъ, было такъ покоряюще, такъ трогательно-прекрасно, что всегда индивидуализированные образы Коммиссаржевской были полны новаго и новаго обаянія... Коммиссаржевская, также какъ и Дузе, идеализировала женщину, то свѣтлое immer weibliche, которое живетъ въ душахъ страдалицъ, каковы бы онѣ ни были... Коммиссаржевская, какъ и Дузе, не лгала, она не выдавала зла за добро, но и въ женскихъ грѣхахъ, и даже въ женской лжи, артистка показывала намъ очищающее и освѣтляющее страданіе, красоту женской скорби...

Ея артистическая палитра рѣдко сверкала яркими, рѣзкими красками, но какое богатство свѣтотѣней и полутоновъ давала артистка! А иногда вспыхивалъ въ Коммиссаржевской и горячій огонь страстнаго порыва, какъ напримѣръ, въ Маррикѣ («Огни Ивановой ночи») и въ Магдѣ («Родина») Зудермана.

Въ 1902 г., съ Харькова, Коммиссаржевская начала свое первое тріумфальное путешествіе по провинціи, послѣ ухода со сцены Императорскаго театра, гдѣ она сразу завоевала блестящее положеніе. Мнѣ выпало на долю первому характеризовать въ печати созданія артистки въ эпоху, когда она была полна бодрой вѣры въ себя, въ свое будущее, радостнаго предвкушенія начала созиданія «своего», собственнаго театра, приведшаго В. Ф., увы, въ роковой тупикъ разочарованія... Но тогда Коммиссаржевская горѣла... И на прекрасномъ, лучшемъ изъ всѣхъ существующихъ, портретѣ, снятомъ въ Харьковѣ, «на зарѣ» самостоятельнаго пути артистки, послѣ перваго «рубикона» ея карьеры, задумчивые глаза Коммиссаржевской, устремленные въ даль, словно видятъ свѣтлыя перспективы новаго сбросившаго съ себя ветошь наносной фальши и грязи театра... Улыбки торжества нѣтъ еще на одухотворенномъ лицѣ, но лучъ надежды уже искрится во взорѣ...

Наконецъ, начата была «своя дорога»... Почва уже не колебалась подъ ногами... Утратила свою остроту «драма жизни», толкнувшая Коммиссаржевскую, какъ и многихъ другихъ, на сцену.

Но пережитая жизненная буря оставляетъ свой вѣчный слѣдъ. Leitmotif скорби, наиболѣе характерный у Коммиссаржевской, наиболѣе овладѣвавшій и душами ея аудиторіи, сливается въ личности и сценическихъ перевоплощеніяхъ артистки... Коммиссаржевскую посвятило въ актрисы страданіе, и это скорбное посвященіе благотворно отразилось на ея талантѣ... Оно дало тѣ чистыя слезы, тѣ рыдающіе звуки нѣжной арфы, которыми дарила насъ артистка. Помните Несчастливцева въ «Лѣсѣ» Островскаго? «Бросится женщина отъ любви въ омутъ головой,—вотъ актриса»!..

Душевная трагедія Коммиссаржевской совпала съ призваніемъ, врожденнымъ талантомъ и сценическими средствами... И Божіе испытаніе, претворившееся въ милость Божію, создало большую актрису...

Пусть репертуаръ Коммиссаржевской и не столь огроменъ по объему, какъ у Савиной, пусть нѣтъ у нея виртуозно-филигранной художественной савинской отдѣлки, пусть нѣтъ въ Коммиссаржевской титаническаго трагизма Ермоловой, но въ ея нѣжномъ талантѣ столько волшебной притягательной силы, столько, благоухающей поэзіи!..

«Бѣлому ландышу, убитой бѣлой чайкѣ русской сцены, сломанной лиліи, нѣжному чудному деревцу нашего вишневаго сада», вотъ какъ характеризовали артистку надгробныя надписи и рѣчи...

И эта чистота, бѣлизна, кристальная, прозрачная глубина, дѣйствительно, характеризуютъ короткую, какъ пѣснь жаворонка, мелодію сценической жизни Коммиссаржевской, звенящую намъ прощальной лебединой жалобой, трепещущую послѣдними взмахами бѣлыхъ крыльевъ смертельно раненой чайки...

Не могу забыть Коммиссаржевскую въ роли Сони въ «Дядѣ Ванѣ», Чехова... Это былъ апофеозъ самопожертвованія, это была апологія безконечно милой русской дѣвушки, незаслуженно обдѣленной жизнью. Я какъ будто слышу слова тихой мольбы, измученной, тщетно зовущей людей

«быть милосердными», не нашедшей отклика своей свѣтлой любви, Сони... Это была именно арфа, звенѣвшая небесными аккордами... Какая святая тишина скорбной души... Какое мертвенно-блѣдное лицо, какіе полные безъисходнаго горя глаза!..

«Будемъ терпѣливо сносить испытанія... И когда наступитъ нашъ часъ, мы покорно умремъ; и тамъ скажемъ, что мы плакали, что мы страдали, и Богъ сжалится надъ нами и мы увидимъ жизнь свѣтлую, прекрасную... мы обрадуемся... и отдохнемъ... мы увидимъ, какъ все зло земное, всѣ наши страданія потонутъ въ милосердіи, которое наполнитъ собою весь міръ... Я вѣрую... Я горячо вѣрую... Мы отдохнемъ...»

Эта вѣра на фонѣ горя, эта улыбка сквозь слезы такъ вдохновенно передавалась Коммиссаржевской... Артистка давала въ Сонѣ обобщеніе скорби всего угнетеннаго злыми силами, всего, принесеннаго въ жертву земной неправдѣ...

А какъ передавала Коммиссаржевская грезы первой любви, ея пробужденіе, ея лиризмъ, ея страстныя вспышки, порывы жизнерадостнаго веселья и, какъ контрастъ,—острую боль печальной развязки!..

Анина («Юность», Гальбе), Клерхенъ («Гибель Содома», Зудермана), Роза («Бой бабочекъ» его же), Клара Шпоръ («Вѣчная любовь» Фабера)—все это сценическіе перлы.

Иногда Коммиссаржевская выходила изъ рамокъ образа автора, но не искажала его, а расширяла, углубляла...

Вспомните ея Ларису въ «Безприданнипѣ», Островскаго... Коммиссаржевская, по собственному ея опредѣленію, высказанному въ бесѣдѣ со мною, давала своей Ларисѣ мало провинціальнаго отпечатка, не подчеркивала чертъ цыганщины, которыми надѣлилъ авторъ свою героиню, но «проявляла въ ней, преимущественно передъ типичностью *женскую оскорбленную душу* со всѣмъ вѣчнымъ, что въ ней есть». Въ пѣніе романса:—«Нѣтъ, не любилъ онъ»—Коммиссаржевская вкладывала какъ бы сконцентрированную повѣсть всего, пережитого Ларисой.

Другой художественно-обобщенный Коммиссаржевской, но сверкающій

вмѣстѣ съ тѣмъ и бытовою правдою, образъ, давала артистка въ «Норѣ» Ибсена. Передъ нами была послѣдовательная эволюція женской души— отъ міросозерцанія «Кукольнаго дома» до вершинъ женщины - человѣка въ высшемъ значеніи этого слова. Если заключительный аккордъ перерожденія Норы, такъ геніально передававшійся Дузе, не столь жизненно звучалъ у Коммиссаржевской, не достигшей здѣсь одухотворенія Ибсеновской риторики послѣдняго акта, въ которой идея первенствуетъ на счетъ художественности, то первые два акта у Коммиссаржевской были въ ея толкованіи великолѣпны... Сцена тарантеллы потрясала: эти судорожныя движенія подъ ритмъ танца, это лицо съ полубезумными глазами, тщетно вперяющимися въ пространство въ ожиданіи «чуда», давали впечатлѣніе незабываемое, впечатлѣніе какого-то danse macabre. Бывали спектакли, когда, послѣ паденія занавѣса, нѣсколько мгновеній публика сидѣла какъ въ гипнозѣ, неподвижная, безмолвная и затѣмъ вдругъ разражалась рукоплесканіями.

Въ «Магдѣ («Родина») Коммиссаржевская олицетворяла протестъ противъ «обывательской морали». Мы видѣли передъ собой женщину сильную, богато одаренную, со смѣлой, свободолюбивой душой. Коммиссаржевская, какъ и въ Лариссѣ, расширяла горизонтъ пьесы, специфически-нѣмецкія бытовыя ея рамки, и мы, вмѣстѣ съ Магдой, рѣшали задачи, задаваемыя жизнью. Артистка волшебно-заманчиво рисовала намъ всю мощь, всю красоту свободнаго полета духа, все счастье--отдаваться призванію, жить въ высшихъ сферахъ мысли и искусства, а рядомъ съ этимъ заставляла выпивать съ собою ту чашу страданія, которую наполнила съ одного края нелѣпая нравственная тираннія отца, считающаго свои узкіе взгляды непогрѣшимымъ закономъ, а съ другого—подлое отношеніе мужчины къ женщинѣ. Коммиссаржевская показала въ Магдѣ побѣду женщины надъ личнымъ горемъ и самостоятельный выходъ ея на арену искусства... Магда гордится своимъ, дорого ей доставшимся, правомъ счастливаго материнства безъ счастія брака и горой стоитъ за свободу своей личности... Талантъ, любовь къ искусству, согрѣтые любовью къ ребенку, поставили Магду Коммиссаржевской выше суда «Отчаго дома»!.. Артистка особенно вдохновенно

передавала борьбу стремящейся excelsior Магды съ инстинктивной привязанностью ея къ «родинѣ», къ отцу, стремящемуся надѣть на Магду кандалы своихъ патріархальныхъ «устоевъ».

Въ «Волшебной сказкѣ» Потапенко у Коммиссаржевской опять дивно передавались смутныя грезы «эстетки» Наташи, грезы о чемъ-то невѣдомомъ, блестящемъ, манящемъ своей красотою, послѣ сѣрой безотрадности, трудовой сутолоки жизни интеллигентнаго пролетаріата.

Грезы Наташи у Коммиссаржевской звучали нѣжнымъ призывомъ счастья; въ нихъ дышала поэзія юной, рвущейся къ радости души. Наташа скоро прозрѣваетъ, она видитъ всю фальшь «волшебной сказки»; Коммиссаржевская давала здѣсь захватывающую гамму страданія при горькомъ сознаніи неприглядной правды; казалось, что сердце артистки вмѣстѣ съ Наташинымъ исходитъ кровью... Это было безжалостное и производившее поэтому неизгладимое впечатлѣніе самосожиганіе артистической души.

Я остановился на наиболѣе характерныхъ для Коммиссаржевской проявленіяхъ ея творчества...

Мнѣ хотѣлось въ немногихъ словахъ обрисовать сценическую индивидуальность артистки, занести въ исторію театра литературный силуэтъ.

Жизнь Коммиссаржевской до вступленія на сцену сложилась несчастно, но на сцену артистка взошла подъ лучами успѣха и удачи... Силою злого рока колесо фортуны повернулось отъ нея въ послѣдніе годы въ обратную сторону... Началась пора мучительныхъ и, увы, безплодныхъ «исканій»...

Любви публики къ артисткѣ это не охладило; скорбѣвшіе о ея «новомъ курсѣ» искренніе старые друзья вѣрили, что она «вернется». Но она все продолжала упрямо идти на проломъ въ поискахъ за идеаломъ... И вдругъ очнулась отъ гипноза... поняла, что путь ея ложно направленъ, что его, въ слѣпомъ увлеченіи, еще болѣе извращали друзья артистки, губившіе ея талантъ, сами того не сознавая... Вѣчная правда, незыблемыя красоты искусства не могли не заговорить въ Коммиссаржевской и не смѣнись произнесенный ею самой себѣ, какъ артисткѣ, смертный приговоръ

взмахомъ косы смерти, я вѣрю, что Коммиссаржевская пришла бы снова къ старымъ богамъ и отдохнула бы у живительнаго источника неизмѣнно прекраснаго...

Н. Тамаринъ (Окуловъ).

ФРАНЦУЗСКАЯ ДРАМА И «СВОБОДНЫЙ ТЕАТРЪ».

Л. М. ВАСИЛЕВСКАГО.

По широко распространенному взгляду, театръ стоитъ выше всѣхъ искусствъ уже по одному тому хотя бы, что включаетъ въ себѣ всѣ остальныя и резюмируетъ ихъ. Мнѣ думается, что вопросъ о «мѣстничествѣ», о превосходствѣ одного искусства надъ другимъ, по существу безполезный, логически и не можетъ быть разрѣшенъ: при наличности несомнѣнной общей почвы творчество въ каждомъ искусствѣ представляетъ существенно отдѣльную, отличную отъ другихъ и потому несравненную съ ними, категорію.

Наиболѣе же отличную отъ другихъ, уже въ силу своей сложности, категорію представляетъ именно театръ съ его живымъ пластическимъ матеріаломъ, съ его вліяніемъ трехъ сразу дѣйствующихъ факторовъ— актера, режиссера и автора, съ его громоздкостью коллективной работы и вспомогательной техники.

И если въ отношеніи къ остальнымъ родамъ искусства до сихъ поръ еще тянется нескончаемый споръ о цѣляхъ и конечныхъ задачахъ, то въ области искусства сцены на этотъ счетъ царитъ еще большій хаосъ, еще горшій разладъ и неувѣренность. Съ несомнѣнностью установлено теперь въ сущности только отрицательное опредѣленіе этихъ цѣлей и этихъ задачъ.

Театръ не долженъ быть ни «библіей для бѣдныхъ», по ироническому выраженію Стриндберга, ни «политическимъ манежемъ или воскресной

школой» [1]). Театръ вообще не имѣетъ какихъ-либо служебныхъ цѣлей, какъ не имѣетъ ихъ и всякое другое искусство: онъ довлѣетъ себѣ, самоцѣнный, безсознательно творящій красоту, добро и истину.

Русскій театръ переживаетъ въ настоящее время затяжную и болѣзненную полосу борьбы стараго съ новымъ, борьбы предустановленныхъ навязываемыхъ извнѣ догматовъ съ принципами свободной, радостно самоутверждающейся, драмы. И потому особенный интересъ для любителя русскаго театра представитъ недавно вышедшая въ Парижѣ большая монографія А. Талассо [2]) объ одномъ изъ выдающихся поборниковъ свободы современной драмы, Антуанѣ съ его Théâtre Libre, каѳедрой вольнаго драматургическаго и сценическаго исканія и творчества.

Для насъ, русскихъ, исторія Антуановскаго театра представляетъ, впрочемъ, даже двоякій интересъ. Поучительно не только прослѣдить эволюцію принциповъ французскаго театра въ пору его, аналогичнаго нашему, идейнаго перелома,—поучителенъ для насъ и самъ по себѣ «Свободный театръ», несомнѣнными и крѣпкими нитями связанный идейно съ Художественнымъ театромъ въ Москвѣ и съ труппой «Мейнингенцевъ» въ Германіи.

Но вопросъ о взаимоотношеніяхъ театра Антуана, «мейнингенцевъ» и театра Станиславскаго—трехъ главныхъ зачинателей и творцовъ новаго искусства сцены—вопросъ слишкомъ сложный для того, чтобы касаться его вскользь: онъ требуетъ отдѣльнаго изслѣдованія. Въ послѣдующемъ же изложеніи я попытаюсь очертить, руководясь главнымъ образомъ упомянутой исчерпывающей работой А. Талассо, основные этапы въ недолгой сравнительно, но очень плодотворной и многозначительной реформаторской дѣятельности Антуана и его театра.

Предварительно, однако, необходимо дать хотя бы бѣглый очеркъ «до-антуановскаго» періода французскаго театра,—я говорю «до-антуановскаго», ибо какъ вліяніе Московскаго Художественнаго театра сказывается теперь въ самыхъ, казалось бы, отдаленныхъ отъ него уголкахъ русской

---

[1]) А. Стриндбергъ—«О современной драмѣ».

[2]) Adolphe Thalasso. Le théâtre libre, Paris, Mercur de France, 1909, 8°.

сцены, такъ и могучее вліяніе Антуана и его сподвижниковъ даетъ себя знать положительно во всѣхъ сторонахъ французскаго театра, во всѣхъ его проявленіяхъ.

L'autre soir j'etais seul au Théâtre Français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès:
Ce n'etait que Molière...

Такъ грустно и нѣжно оплакивалъ Альфредъ де Мюссе переломъ во вкусахъ парижской публики, отвернувшейся отъ Мольера и классиковъ вообще, когда пришелъ романтизмъ.

Изъ всѣхъ безчисленныхъ треволненій, пережитыхъ французскимъ театромъ въ прошломъ столѣтіи, самымъ знаменательнымъ и самымъ бурнымъ по страстности и силѣ моментомъ была борьба классицизма съ романтизмомъ.

Проведенный на сцену Викторомъ Гюго, послѣ его «Кромвеля», «Эрнани» и особенно «Рюи Блаза», которые произвели потрясающее впечатлѣніе новизны, свѣжести и силы, романтизмъ торжествовалъ побѣду, и Корнель, Мольеръ и Расинъ остались отнынѣ только колыбелью славныхъ традицій, драгоцѣнныхъ реликвій сцены, но уже перестали быть едиными учителями современныхъ театровъ, верховнымъ мѣриломъ живого искусства современности.

Отъ романтизма Гюго къ натурализму на основѣ «tranches de vie» у Зола и черезъ мелодраму Жоржа Оне къ новому театру Антуана—таковъ самый схематическій путь французской драматургіи въ его внѣшнихъ, бросающихся въ глаза граняхъ.

Но уясненію тѣхъ этаповъ французскаго театра, которые обусловили появленіе театра Антуана, гораздо лучше помогутъ, конечно, не эти ходячіе, скупые и чисто-внѣшніе ярлыки, а очеркъ внутреннихъ идей, лежащихъ въ основѣ различныхъ, смѣнявшихъ другъ друга, театральныхъ теченій, которыя—пока—нашли наилучшее и наивысшее воплощеніе въ «Свободномъ театрѣ», этомъ «Ренессансѣ французской сцены», по пышному выраженію его апологета Талассо. Къ очерку этихъ идей мы и переходимъ.

«Все течетъ», по мудрому слову греческаго философа, и вся жизнь—одно непрестанное, вѣчно созидающее, движеніе. Но если жизнь есть движеніе, то не всякое движеніе есть жизнь, это положеніе особенно даетъ себя знать именно на сценѣ, въ царствѣ живого движенія и движущейся жизни.

Исходя изъ него, А. Талассо остроумно дѣлитъ все необозримое царство театра на двѣ категоріи: движеніе на сценѣ, достигаемое жизнью, и сценическая жизнь, достигаемая движеніемъ («le mouvement par la vie и la vie par le mouvement»). Театръ Эврипида, съ одной стороны, и театръ Софокла, съ другой, могутъ служить прототипами этихъ двухъ категорій.

Подчиненіе судьбы человѣческимъ страстямъ, главенство воли, объективизмъ творчества, всепроникающая человѣчность — таковы основныя черты первой категоріи, таковъ театръ Эврипида, Эсхила, Шекспира, Мольера; напротивъ, подчиненіе страстей непреложному фатуму, отрицаніе человѣческой воли, субъективное отношеніе къ предмету творчества—вотъ что характеризуетъ вторую категорію, театръ Софокла.

Полностью примыкаетъ къ школѣ «сценической жизни», достигаемой движеніемъ, мрачный геній французскаго театра прошлаго вѣка, оракулъ сценической реакціи и рутины въ теченіе почти полустолѣтія—Скрибъ (1791—1861 г.). Разгадка огромнаго успѣха его пьесъ,—которыхъ онъ написалъ до *четырехсотъ*!—и его исключительнаго, тянувшагося до 1880 г., вліянія на французскую драму заключается въ его удивительномъ знаніи пріемовъ сценизма, удивительномъ умѣніи добиваться сценическаго *движенія*. Скрибъ былъ настоящимъ мастеромъ иллюзіи «жизни посредствомъ движенія», по терминологіи Талассо.

Иллюзіи—но не подлинной жизни. Мѣсто горячей крови и плоти, мѣсто живыхъ человѣческихъ страстей и желаній, въ своихъ столкновеніяхъ, дающихъ тѣло истинной драмы, занимаютъ у него внѣшность, событія, эффектные, условно-театральные, моменты, и съ театромъ Скриба на французскихъ сценахъ воцарилась *комедія интриги*, внутренно-безплодная, безыдейная и утверждающая характеръ театра, какъ пустого зрѣлища, развлеченія для праздныхъ душъ и умовъ.

Но театръ Скриба былъ не только безсодержателенъ и ненуженъ людямъ—онъ былъ еще и антикультуренъ, былъ весь пропитанъ духомъ отжившей старины. На театрѣ вообще позже, чѣмъ на другихъ искусствахъ, обнаружилось вліяніе французской революціи 1789 г., позже другихъ также вступилъ онъ въ соприкосновеніе съ вышедшей на арену исторіи буржуазіей, съ провозглашенными революціей принципами суверенитета народа и равенства.

Въ теченіе долгаго времени сохранялъ театръ еще свою вѣковую связь съ дворомъ, духовенствомъ и дворянствомъ, и первымъ вывелъ буржуазію на сцену именно Скрибъ,—быть можетъ, единственная его заслуга.

Но въ изображеніи буржуазіи онъ шелъ не впереди своего вѣка, даже не въ ногу съ нимъ, а позади, на уровнѣ низменной и вульгарной толпы. Повинуясь ея вкусамъ, потакая ея инстинктамъ, окутывая грубой лестью, бралъ Скрибъ въ плѣнъ низы только что родившагося общества. Ни чувствъ, ни характеровъ, ни идей откровенно не хотѣлъ знать этотъ ловкій «faiseur des drames», такъ хорошо проникшій въ изгибы тривіальныхъ вкусовъ сценической толпы.

Принижающее тлетворное вліяніе Скриба сказалось на цѣлой плеядѣ талантливѣйшихъ драматурговъ Франціи: въ большей или меньшей степени отъ него не ушли и А. Дюма, и Легуве, и Ж. Сандо, кое въ чемъ сказывается оно даже у Гюго и вполнѣ невоспріимчивыми къ скрибовскому яду оказались только А. Мюссе и Бальзакъ.

Живую струю въ атмосферу французской драмы внесъ Э. Ожье (1820—1880), къ сожалѣнію, недостаточно яркій для того, чтобы отнять у Скриба театральный скипетръ. Буржуазный романтикъ въ первыхъ своихъ пьесахъ, онъ склоняется къ революціонному и созидательному для того времени принципу *реализма* во второй половинѣ своей дѣятельности.

Гораздо крупнѣе фигура слѣдующаго новатора драмы, Александра Дюма-сына (1824—1895), который въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ смѣло поставилъ въ центрѣ вниманія не интригу или событія, а внутреннюю жизнь личности, ея психологію. Наряду съ «théâtre d'intrigue» французскую сцену

съ приходомъ Дюма сталъ интересовать и «théâtre d'analyse», психологическая драма, и «théâtre des idées»,—произведенія, проводяшія въ общество опредѣленный нравственный или соціальный принципъ.

Впервые послѣ Расина на сценѣ затрепетало подлинное человѣческое сердце, обогативъ содержаніе драматургіи новыми красотами правды и искренности. Но уже начиная съ «Полусвѣта», «Франсильона» и др., Дюма вступаетъ на ложный путь предустановленныхъ *тезъ*; театромъ онъ пользуется отнынѣ утилитарно, лишь какъ средствомъ моральнаго воздѣйствія, подмѣняя такимъ образомъ *драматизацію* жизненныхъ явленій ихъ *догматизаціей*.

Еще крупнѣе фигура третьяго законодателя драматическихъ законовъ Франціи, Викторьена Сарду (1831—1908), этого «геніальнаго обманщика», еще болѣе прославленнаго, благодаря неизмѣнной любви къ его стилю великой Сарры Бернаръ. Стихія Сарду — это coup de théâtre, необычайно ловко слаженный, всегда возбуждающій любопытство, сценическій эффектъ. Богатое воображеніе, щедрая выдумка, острая наблюдательность, широкій театральный размахъ — всѣ эти данныя скомбинированы въ его пьесахъ такъ удачно, что даютъ иллюзію жизни. ея трудно отличимый отъ подлинника суррогатъ.

Но стоитъ только вглядѣться попристальнѣе, и станетъ ясно, что персонажи Сарду — только куклы, зе веревочку приводимыя въ движеніе талантливой и опытной рукой. И истиннаго сопереживанія вмѣстѣ съ этими персонажами нѣтъ у зрителя. ибо «si vis me flere ipse fleto», если хочешь заставить меня плакать—плачь самъ, а куклы сами плакать не умѣютъ.

Но, наряду съ идущимъ отъ Сарду повышеніемъ техники драмы, не должна быть игнорируема и другая немаловажная заслуга его, примыкающая уже къ области театра натуралистическаго: Сарду первый далъ жизнь сценической толпѣ—до него толпа на сценѣ оставалась автоматическимъ рабскимъ подголоскомъ къ пышнымъ тирадамъ главнаго актера.

Таковы описанные въ самыхъ бѣглыхъ, конечно, чертахъ главнѣйшіе преставители той категоріи драматурговъ, которая стремилась къ жизнен-

ности посредствомъ сценическаго движенія. Параллельно съ ними, то сталкиваясь со старымъ и вступая въ борьбу, то смѣшивая старый и новый стиль въ одномъ и томъ же произведеніи, шли къ конечной побѣдѣ, къ установленію современнаго французскаго театра и представители второй категоріи. Это были тѣ драматурги, для которыхъ сама жизнь была источникомъ сценическаго движенія.

Зачинателями новаго натуралистическаго театра, пренатуралистами, такъ сказать, были Бальзакъ (1799—1850) и А. де Мюссе (1811—1857); они же вмѣстѣ съ тѣмъ были и предтечами будущаго «Свободнаго театра» Антуана.

Геніальный романистъ, Бальзакъ, былъ авторомъ только шести и довольно слабыхъ къ тому же пьесъ, драматическія же произведенія Мюссе, великолѣпныя по силѣ и драматизму, несмотря на явную еще примѣсь пережитковъ романтизма, явились уже настоящей школой натуралистическаго метода.

Но полнаго, безусловнаго своего выраженія натурализмъ достигъ лишь послѣ отрезвившей умы французовъ несчастной и позорной войны 1870 года. Война всколыхнула души, вмѣстѣ съ горечью и стыдомъ вызвала потребность самопознанія, неприкрашеннаго изученія жизни и людей; литература и театръ стали экспериментальны, и въ воздухѣ повисъ еще не произнесенный тогда Эмилемъ Зола лозунгъ,—«человѣческій документъ».

Первой звонкой ласточкой натуралистической весны, снимавшей оковы вѣковой драматической рутины, явился Альфонсъ Доде (1840—1897) съ его «Арлезіанкой», впервые поставленной на сценѣ въ 1872 г.

Но конечное свое развитіе, притомъ зашедшее даже слишкомъ далеко, новый методъ получилъ, несомнѣнно, только подъ перомъ у Зола (1840—1902) въ его «Терезѣ Ракенъ», «Наслѣдникахъ Рабурдена» и «Бутонѣ розы»; въ рѣзко натуралистическія, мѣстами даже чрезмѣрно грубыя, пьесы онъ передѣлалъ также цѣлый рядъ своихъ романовъ. Первые его опыты въ этомъ родѣ не имѣли на сценѣ никакого успѣха, но уже «L'Assomoir» побѣдилъ театральный Парижъ и въ теченіе 12 лѣтъ про-

шелъ, на сценѣ «Ambigu», 486 разъ, «Nana» выдержала 343 представленія.

Если прибавить сюда Эркмана и Шатріана, пьеса которыхъ «Другъ Фрицъ» (1876 г.) датируетъ первый успѣхъ новаго метода у публики, и Анри Бека (1837—1899), то этимъ будутъ исчерпаны главнѣйшія имена первыхъ во Франціи натуралистовъ, положившихъ своему методу прочную основу.

Въ настоящее время натурализмъ, какъ едино-спасающій канонъ, какъ чистая и безпримѣсная категорія, давно уже отжилъ свой вѣкъ: ему пришлось сильно потѣсниться, чтобы дать мѣсто сначала принципамъ здороваго и умѣреннаго реализма, а потомъ и символизму также; совершенной же красоты и истины многіе чаютъ отъ синтеза того и другого міроотношенія.

Историческое изслѣдованіе, конечно, не даетъ повода для сравнительной оцѣнки всѣхъ этихъ принциповъ: всѣ они подлежатъ учету только въ свѣтѣ современной имъ эпохи, въ условіяхъ исторической перспективы. И вотъ, разсматривая сценическій натурализмъ въ исторической перспективѣ, необходимо признать его едино-спасающимъ завѣтомъ для томившихся въ духотѣ рутины сердецъ того времени. Сразу рухнуло множество перегородокъ и принятыхъ на вѣру ограниченій творчества, сразу пахнуло на сценѣ свѣжимъ воздухомъ правды, жизненности и наблюденія. Широко раздвинулись рамки подлежавшаго изображенію міра, расширились наблюдаемые слои, обогатился языкъ, заиграла красками психологія, стали проще и ближе душѣ зрителя сценическія положенія.

Но если парадоксально утвержденіе Дюма, что «театръ живетъ исключеніями», то не менѣе ложно и то, будто театръ можетъ питаться однимъ только «правиломъ», одной только общей всѣмъ людямъ заурядностью и обыденщиной. А между тѣмъ именно въ эту яму обыденщины началъ постепенно погружаться натуралистическій театръ.

«Tranche de vie», взятое въ голомъ своемъ видѣ, отличается безспорностью мѣднаго пятака—да и не дороже его; позади рабскаго, отрекшагося отъ *выбора* копированія жизни, нѣтъ ни намековъ, ни далей, ни прекрасныхъ возможностей, т. е. того именно, что составляетъ душу искусства.

Если искусство должно быть «осколкомъ природы, разсматриваемымъ черезъ темпераментъ» художника, то прежде всего необходимъ этотъ темпераментъ, вдохновенное воспріятіе объекта, а натурализмъ, постепенно вульгаризируясь и превращаясь въ шаблонъ, именно и убивалъ «темпераментъ» художника, ставя на его мѣсто навыки ремесленника. Кромѣ того, далеко не все равно вѣдь, какой именно «осколокъ природы» берется, какъ предметъ художественнаго изображенія, и художникъ не можетъ, конечно, и не долженъ удовлетворяться ролью фотографа, снимающаго все «до пылинки на стеклѣ своей камеры включительно» (Стриндбергъ), а именно эту незавидную роль мало по малу сталъ брать на себя французскій натурализмъ послѣдней четверти прошлаго вѣка.

Театръ стремительно терялъ то *идеальное и общее*, что составляетъ его сущность. Но это еще не все. Измельчали, далѣе, сюжеты: отъ величавыхъ и могучихъ замысловъ прежнихъ авторовъ и прежнихъ актеровъ перешли къ кропотливому «обсасыванію» мелкихъ коллизъ, маленькихъ душъ, незначительныхъ переживаній, и это, въ свою очередь, стало непреложнымъ, давящимъ свободный талантъ, догматомъ.

Наконецъ, настоятельно требовали освѣщенія духовный складъ французскаго актера и матеріальный бытъ французскихъ театровъ. Актеръ костенѣлъ въ тискахъ ремесленничества, шаблона ролей и обязательнаго амплуа, а въ театрахъ главной движущей силой былъ не замыселъ драматурга, не талантъ исполнителя, а коммерческій разсчетъ и интересы директора-капиталиста. Душила искусство также зависимость отъ дорого стоющей рекламы, отъ продажной прессы, отъ эфемерныхъ модъ.

Все это, вмѣстѣ взятое, и обусловило появленіе свободной театральной каѳедры въ Парижѣ. Возникъ «Théâtre Libre» съ Антуаномъ во главѣ, который смѣло и молодо бросилъ вызовъ какъ пережиткамъ драмы до-натуралистической, такъ и крайностямъ, догматичности и однобокости натурализма.

Первая схватка новаго драматическаго искусства со старымъ произошла въ Монмартрѣ, въ небольшомъ залѣ Elysée des Beaux-Arts, 30 марта 1887 года. Титаническую задачу преобразованія всей старой школы сверху до низу взяла на себя маленькая, сильная только вдохновеніемъ и вѣрой въ свои принципы кучка людей съ Андре Антуаномъ (род. въ Лиможѣ, 31 января 1858 г.) во главѣ.

Малообразованный человѣкъ и актеръ, простой приказчикъ на газовомъ заводѣ, онъ вмѣстѣ со своей крошечной труппой ринулся въ бой со всѣмъ пыломъ юнаго порыва и страстной вѣры, не смущаясь ни недостаткомъ матеріальныхъ средствъ, ни отсутствіемъ новаго репертуара, ни даже недостаткомъ серьезныхъ артистическихъ силъ. Его театръ недаромъ окрещенъ былъ «Свободнымъ»; въ этомъ, до извѣстной степени отрицательномъ опредѣленіи, заключается исчерпывающее понятіе новаго начинанія, которому суждено было такъ рѣшительно перепахать ниву французской драмы.

Дѣйствительно, Антуанъ не только въ началѣ своей дѣятельности, но и до самаго конца ея не имѣлъ опредѣленнаго положительнаго идеала: свобода этой рутины,—отъ рутины въ конструкціи пьесъ и мизансценахъ, въ сюжетахъ и режиссерскихъ замыслахъ, въ манерѣ игры и деталяхъ техники—составляла все содержаніе идей пылкаго реформатора.

И это отсутствіе строго опредѣленныхъ законченныхъ формъ будущаго преобразованія имѣло свои хорошія стороны. Труппу составляли не профессіоналы-актеры, а любители, но «любитель», какъ извѣстно—и нашъ геніальный Станиславскій,—а Лессингъ въ «Гамбургской драматургіи» даже предпочиталъ въ новомъ репертуарѣ за ученной и окаменѣлой игрѣ извѣстныхъ артистовъ неровную и неопытную игру любителей, еще не засорившихъ свои дарованія тайнами ремесла.

Зато ни въ одномъ изъ тогдашнихъ театровъ Парижа не воплощался новый репертуаръ—который не замедлилъ явиться—съ такой дѣвственной искренностью, съ такой естественной свѣжестью, какъ именно въ этомъ маленькомъ театрикѣ молодыхъ энтузіастовъ-реформаторовъ.

Одновременно и директоръ, и актеръ, и художникъ, и режиссеръ своего дѣтища, Антуанъ сталъ душой новаго театра. Послѣдній началъ осуществленіе своей программы съ того, что отвергъ всякую программу, своей эстетической школой провозгласилъ отсутствіе всякой школы, и, отмѣнивъ всякіе ограничительные законы театральнаго канона, отдался свободнымъ поискамъ новыхъ художественныхъ идей и формъ.

Въ теченіе своего кратковременнаго существованія (только десять сезоновъ, отъ марта 1887 г. до апрѣля 1897 года «Théâtre Libre», съ сентября же 1897 г.—«Théâtre Antoine», уже съ иной физіономіей) театръ развилъ необычайно кипучую дѣятельность, съ самаго же начала возбудивъ страстные восторги однихъ, ожесточенныя нападки и даже негодованіе другихъ.

Одни восторгались смѣлой новизной сюжетовъ и трактовки темъ, сжатостью драматизма пьесъ (большей частью одноактныхъ), безыскусственностью исполненія, строгостью и стройностью ансамбля; другіе же находили кощунственнымъ царившее у Антуана отрицаніе авторитетовъ, эклектизмъ репертуара, отсутствіе привычнаго французу приподнятаго паѳоса и декламаціонной пѣвучести.

Но молодой театръ настойчиво дѣлалъ свое дѣло, и за какіе нибудь десять сезоновъ (первыхъ), большей частью ставя только два спектакля въ мѣсяцъ, успѣлъ показать больше новыхъ пьесъ и большее количество авторовъ, чѣмъ это успѣли за тридцать лѣтъ сдѣлать всѣ крупнѣйшіе театры Парижа, вмѣстѣ взятые, включая сюда и оба субсидируемыхъ правительствомъ театра.

Данные Антуаномъ 62 спектакля (перваго десятилѣтія) обнимаютъ 124 новыхъ пьесы 114 авторовъ,—столь значительное обогащеніе репертуара само по себѣ уже является крупной заслугой неутомимаго обновителя французской сцены. Но эта заслуга явится неизмѣримо большей, если вспомнить, что для цѣлыхъ 69 изъ этого числа авторовъ постановка ихъ пьесъ въ Théâtre Libre была дебютомъ, была первой открытой для нихъ дверью на сцену. Среди этихъ дебютировавшихъ у Антуана авторовъ, которымъ онъ облегчилъ первые шаги драматурга, есть и такія крупныя

имена, какъ М. Прево, Ж. Рони, П. Вольфъ, П. Аданъ, П. Маргеритъ, О. Метенье, Э. Бріе, М. Барресъ, А. Лаведанъ, Ж. Куртелинъ и др.

Большую роль сыграли эти спектакли и въ дѣлѣ пріобщенія Франціи къ художественнымъ произведеніямъ иностранныхъ литературъ. Въ этой области Антуанъ былъ почти піонеромъ; до него случаи проникновенія иностранной драмы на парижскую сцену были рѣдки и разрозненны; средній, массовый зритель Парижа, всегда немножко націоналистъ, шовинистически настроенный, встрѣчалъ ихъ если не непріязненно, то довольно равнодушно. А знаменитый театральный критикъ Сарсе, цѣлыя десятилѣтія бывшій оракуломъ этого зрителя-мѣщанина, не стѣснялся писать даже о театрѣ «иностранца» Шекспира въ презрительномъ и бранномъ тонѣ.

Но Антуанъ пошелъ и противъ эдиктовъ всесильнаго Сарсе и усвоилъ французской сценѣ восемь крупнѣйшихъ представителей иностранныхъ литературъ: впервые въ его театрѣ, впервые во Франціи появились Ибсенъ съ «Привидѣніями» и «Дикой уткой», Бьернсонъ съ «Банкротствомъ» и «Свыше силъ», Гауптманъ съ «Ткачами» и «Ганнеле», наши Левъ Толстой и Тургеневъ («Власть тьмы» и «Нахлѣбникъ»), Стриндбергъ, Гейермансъ и Верга.

Внѣшняя исторія Свободнаго Театра немногосложна. Въ теченіе первыхъ двухъ сезоновъ ощупью вырабатывали основы новаго дѣла, быстро и неуклонно завоевывая позиціи. Апогея своей славы и полнаго расцвѣта театръ достигъ въ послѣдующіе пять сезоновъ, до іюня 1893 года, когда звѣзда его стала уже меркнуть подъ вліяніемъ цѣлаго ряда внѣшнихъ и внутреннихъ причинъ.

Къ числу внѣшнихъ причинъ — недостатку матеріальныхъ средствъ, общему театральному кризису, все растущей конкурренціи театровъ легкаго жанра и треніями между Антуаномъ и его ближайшимъ помощникомъ, Ларошелемъ—присоединилась и внутренняя неудовлетворенность Антуана достигнутыми его театромъ результатами.

Настоящій упадокъ «Свободнаго театра» начался, однако, только съ момента самоустраненія отъ него Антуана, въ апрѣлѣ 1894 года; передавъ все предпріятіе Ларошелю, онъ съ частью труппы отправился въ турнэ по Европѣ, имѣя въ виду, съ одной стороны, болѣе широкую пропа-

ганду своихъ художественныхъ идей, а съ другой, пополненіе кассы театра новыми средствами.

Наконецъ, кругъ завершился: «Свободный театръ» исполнилъ свою трудную миссію революціонированія французскаго театра, и въ апрѣлѣ 1896 г. умеръ естественной смертью.

Чтобы закончить бѣглый очеркъ внѣшней исторіи этого театра, отмѣтимъ еще, что Антуанъ послѣ кратковременнаго директорства въ «Одеонѣ» сталъ (въ сентябрѣ 1897 г.) во главѣ новаго собственнаго театра, но этотъ «Théâtre-Antoine», къ сожалѣнію, не имѣлъ ничего общаго съ прежней каѳедрой вольныхъ художественныхъ исканій. Театръ Антуана сталъ неразборчивъ въ репертуарѣ, неразборчивъ вообще въ средствахъ для достиженія успѣха и обогащенія; вывѣтрился духъ исканія и реформъ, и новый театръ внутренно ничѣмъ не отличался отъ остальныхъ рядовыхъ театровъ Парижа.

Въ настоящее время Антуанъ снова состоитъ директоромъ «Одеона», а въ театрѣ, бывшемъ Антуановскомъ, хозяйничаетъ Жемье, когда-то сподвижникъ Антуана. Всякая идейность, всякая планомѣрность здѣсь окончательно отвергнуты, и наряду съ пьесой Мирбо, напр., идетъ какой-нибудь вульгарный безшабашный фарсъ, вродѣ «Occupe-toi d'Amélie».

Красиво начатое, пылкое и отважное подвижничество закончилось, такимъ образомъ, самой заурядной, хотя и талантливой «театральщиной». Но первое десятилѣтіе дѣятельности Антуана успѣло не только заронить въ ниву французскаго театра много здоровыхъ зеренъ, но и дать пышные драгоцѣнные плоды.

Все несчастье Антуана, помимо моментовъ чисто-матеріальныхъ, заключалось, быть можетъ, въ недостаткѣ послѣдовательности и выдержки, въ недостаткѣ серьезной умственной культуры, духовной гибкости. Желаніе достигать жизни на сценѣ посредствомъ сценическаго движенія завело его слишкомъ далеко, сдѣлавшись для него непререкаемымъ кодексомъ, т. е. тѣмъ именно, отсутствіе чего онъ ставилъ себѣ въ высшую заслугу. Вѣрность дѣйствительности стала для него единственнымъ критеріемъ,—

хотя, впрочемъ, и самую эту дѣйствительность и вѣрность ей онъ никогда не мыслилъ такъ плоско и вульгарно, какъ плохіе натуралисты стараго закала.

Недостатокъ духовной гибкости проявилъ онъ въ своихъ отношеніяхъ къ нарождавшемуся тогда во Франціи новому теченію — идеалистическому театру или театру символовъ и до конца остался чуждъ всѣмъ попыткамъ обновить искусство въ самыхъ истокахъ его, взять исходной точкой не внѣшній міръ реальности, а тайныя интимныя переживанія души, ихъ отраженіе въ символѣ.

И, несмотря на все это, вліяніе Антуана и «Свободнаго театра» на французскую драму было огромно и продолжаетъ чувствоваться и донынѣ. Какъ это ясно читателю, оно относится, главнымъ образомъ, именно къ десятилѣтію 1887—1896 годовъ, и, останавливаясь на немъ въ дальнѣйшемъ болѣе подробно, мы будемъ имѣть въ виду только этотъ періодъ.

Вліяніе это, одинаково сильно сказавшееся какъ на актерско-режиссерской сторонѣ дѣла, такъ и на драматургіи, *внѣшнимъ* образомъ было замѣтнѣе въ первой области, чѣмъ во второй. Это и понятно: вліяніе на авторовъ, освѣженіе темъ, углубленіе сценическихъ концепцій, бóльшая сжатость драматизма и жизненность діалога было явленіемъ, такъ сказать, производнымъ, вторичнымъ. Какъ война родитъ героевъ, такъ свободная и молодая театральная каѳедра рождала свободныхъ и молодыхъ по духу авторовъ.

И здѣсь заслуга Антуана передъ французской драмой въ такой-же мѣрѣ относится и къ французской литературѣ; это было какъ бы компенсаціей за великія услуги, оказанныя въ свое время театру *романистами* Бальзакомъ и Зола и *поэтомъ* Мюссе.

Гораздо внушительнѣе, явственнѣе и ярче переворотъ, произведенный Антуаномъ въ стоячемъ болотѣ игры французскаго актера, режиссуры и театральной техники. Что касается игры, то меньше всего этотъ переворотъ вызванъ исключительной талантливостью Антуановской труппы: не только исключительныхъ, но даже просто крупныхъ талантовъ въ ней не было: Луиза Франсъ, Люсъ Кола, Е. Нау, Барни, Анріо въ женскомъ пер-

соналѣ, Мевисто, Ф. Жемье, А. Майеръ, Ж. Жанвье и, наконецъ, самъ Антуанъ въ мужскомъ — главныя силы труппы—были только даровитыми, опытными и разнообразными актерами, не болѣе.

Самъ Антуанъ, головой выше всей остальной труппы, тоже не былъ актеромъ выдающагося дарованія. Чуткій къ сценическому таланту П. Д. Боборыкинъ въ спеціальной статьѣ объ «Антуанѣ, какъ актерѣ и руководителѣ труппы» [1]), свои довольно сдержанныя похвалы его игрѣ резюмируетъ такъ: Антуанъ «не выше ни одного крупнаго актера на характерныя роли ни въ Парижѣ, ни у нѣмцевъ, ни въ Италіи, ни у насъ въ Петербургѣ и Москвѣ... Антуанъ — несомнѣнно даровитый артистъ, обязанный всѣмъ себѣ самому, убѣжденный и новый,—всего болѣе новый, хотя эта новизна поразительна только для Франціи».

Очевидно, разгадка могучаго вліянія молодой труппы на актерское искусство лежитъ не въ степени ея талантливости. Въ чемъ же она?

Именно въ той новизнѣ актерскихъ пріемовъ, которую подчеркиваетъ г. Боборыкинъ. Новымъ было развитое въ игрѣ каждаго актера, вплоть до самыхъ маленькихъ, искреннее стремленіе къ художественной правдѣ, множество тонко подмѣченныхъ штриховъ и оттѣнковъ. «явное, но не подчеркнутое освобожденіе отъ обязательныхъ рутинныхъ пріемовъ и напряженностей, вошедшихъ въ плоть и кровь французскаго актера» [2]).

Нова была тщательность въ передачѣ бытовыхъ особенностей изображаемаго лица, его житейской обстановки, говора, мелочей костюма, типичныхъ манеръ. Наконецъ, особенно поражало новизной то обстоятельство, что юные реформаторы дѣйствительно живутъ на сценѣ, а не притворяются живущими; они не говорятъ ради публики, съ оглядкой на нее, они ничего не дѣлаютъ ради сценическаго эффекта.

Для насъ, русскихъ, во всей этой новизнѣ очень мало новаго, мало не только теперь, въ пору Савиной, Давыдова, Ермоловой, Станиславскаго, Качалова и другихъ, но и было мало тогда, во время расцвѣта Антуановскаго

---

[1]) «Артистъ» 1894 г., іюнь.

[2]) П. Боборыкинъ, ib.

театра,—для французовъ же того времени, а отчасти и нашихъ дней это явилось настоящимъ сценическимъ откровеніемъ.

Если отъ игры отдѣльныхъ актеровъ перейти къ ансамблю, то и здѣсь въ Антуановскомъ театрѣ не окажется ничего небывалаго, особенно по сравненію съ «мейнингенцами», уже тогда стяжавшими громкую славу. Кстати, Антуанъ видѣлъ спектакли мейнингенцевъ въ Бельгіи, и въ приводимомъ А. Талассо письмѣ къ Франциску Сарсе воздаетъ должное—съ нѣкоторыми оговорками, впрочемъ—изумительной стройности и выдержанности ихъ ансамбля.

Но для Франціи того времени огромнымъ шагомъ впередъ была и та относительная высота общаго ансамбля, котораго своей суровой, довольно деспотической рукой режиссера, умѣлъ добиваться Антуанъ. Какъ Сарду въ драматургіи, такъ Антуанъ въ дѣлѣ инсценировки далъ массамъ жизнь, дѣйствіе, правдоподобіе.

Это не были болѣе фигуранты, мертво и безучастно ждущіе своей реплики, отбывающіе нелѣпую обязанность составлять мертвый фонъ для главнаго актера: вросшая въ самое тѣло драмы, въ ея живую ткань, сценическая толпа стала жить своей особой и значительной жизнью, стала активно вліять на концепцію драматическаго дѣйствія, сдѣлалась его подлинной соціальной основой.

Исчезли принаряженные, всѣ на одно лицо, пейзане, полукругомъ или въ рядъ стоящіе около любовника; задвигались ноги, заиграли индивидуальностью лица, костюмы и жесты, появилась цѣлесообразная мимика, запестрѣли разнообразіемъ и жизненной правдой мизансцены.

Все это, проводимое Антуаномъ съ неуклонностью и даже педантизмомъ фанатика, конечно, придало бы совершенно новую физіономію даже старой пьесѣ, а тѣмъ болѣе новому и по писательскимъ пріемамъ и по идеямъ репертуару.

У Антуана на сцену хлынули цѣлые потоки моральныхъ, религіозныхъ и философскихъ идей, которыя до него едва-едва затрагивались во французской драмѣ; все это, вмѣстѣ съ новизной сценической интерпретаціи, должно было дѣйствительно изумить рядового парижскаго зрителя.

Намъ остается отмѣтить еще одну сторону новаторства Антуана и его труппы—сторону технико-сценическую. Вѣрные своему стремленію къ правдѣ, къ жизненности, новаторы отказались отъ громоздкихъ приспособленій, отъ машинныхъ эффектовъ, отъ дорого стоющихъ и не достигающихъ своей цѣли «трюковъ».

Не впадая въ чрезмѣрную упрощенность условнаго метода сценическихъ постановокъ, они, съ другой стороны, сознательно отвергли стремленіе къ сценической иллюзіи путемъ сложныхъ механическихъ пріемовъ; кстати такое отношеніе къ вспомогательнымъ средствамъ механики вполнѣ соотвѣтствовало и скромному бюджету «Свободнаго театра». Они не старались «épater le bourgeois» блескомъ и роскошью постановки, и это имъ было тѣмъ легче, что въ ихъ репертуарѣ преобладали не обстановочныя пьесы современнаго быта или интимныя произведенія съ психологіей героевъ въ центрѣ.

Впрочемъ, просматривая любовно составленную А. Талассо энциклопедію «Свободнаго театра» — такую полную и тщательную, какой до сихъ поръ не имѣетъ ни одинъ изъ нашихъ частныхъ театровъ—просматривая подробную опись и программы всѣхъ его спектаклей, приходишь къ заключенію, что Антуанъ и въ вопросѣ репертуара былъ всегда эклектиченъ: всѣ роды драматургіи имѣютъ здѣсь своихъ представителей; бокъ о бокъ стоятъ даже такія, казалось бы, несоединимыя имена, какъ Теодоръ де-Банвиль и Эдгаръ По, Бодлеръ и Альфредъ де-Виньи, Леонъ Клодель и Мопассанъ.

Въ настоящее время реформаторскую карьеру Антуана можно, конечно, считать конченной; царящій въ современномъ театральномъ Парижѣ духъ мѣщанства, шаблона и безпринципности нивеллировалъ эту когда-то неудовлетворенную и безпокойную душу борца.

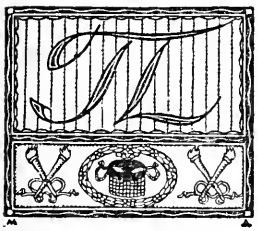
Но, помня его прошлое, съ благодарностью остановится на этомъ имени историкъ не только одной французской драмы: когда духъ Антуана былъ молодъ, онъ въ новые театральные мѣхи сумѣлъ влить новое и прекрасное вино.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.

АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.—МАЛЫЙ ТЕАТРЪ.

К. И. АРАБАЖИНА.

I.



ОСЛѢДНИМИ новинками Александринскаго театра были двѣ пьесы: П. П. Гнѣдича—«Передъ зарею» и Эрнста Хардта—«Шутъ Тантрисъ», драма въ пяти дѣйствіяхъ.

П. П. Гнѣдичъ прекрасно знаетъ театръ, давно и серьезно знакомъ съ особенностями дарованій артистовъ Александринской труппы и потому обладаетъ достаточными данными, чтобы наиболѣе удачнымъ образомъ задумать и осуществить на сценѣ свой литературный замыселъ.

Повидимому П. П. Гнѣдичъ имѣетъ въ виду дать серію историческихъ пьесъ изъ русской жизни XIX вѣка.

Пьеса «Холопы», имѣвшая вполнѣ заслуженный успѣхъ въ прошломъ году, вводила насъ въ бытъ русскихъ людей при Павлѣ I. Новая пьеса изображаетъ русское барство въ эпоху Аракчеева и декабристовъ.

Нельзя не отмѣтить тѣхъ трудностей, которыя возникаютъ при передачѣ на сценѣ многихъ картинъ и эпизодовъ тяжелой эпохи послѣднихъ пяти лѣтъ XVIII вѣка и тѣмъ болѣе—эпохи заговора декабристовъ.

Но г. Гнѣдичъ опытный писатель и по возможности справился съ техническими затрудненіями, хотя бы и съ извѣстнымъ ущербомъ для полноты общественной картины и яркости образовъ.

Въ самомъ дарованіи г. Гнѣдича,—дарованіи безспорномъ, нѣтъ этой яркости, нѣтъ рельефа.

Блеклые тона, словно акварель—изящный, мягкій, старательно выписанный, но блѣдный рисунокъ,—вотъ основныя черты дарованія г. Гнѣдича. Передъ нами умный, вдумчивый человѣкъ съ большимъ литературнымъ вкусомъ, прекраснымъ русскимъ языкомъ, изобилующимъ цѣнными оттѣнками и красками, которыя выдаютъ у писателя большую любовь къ родной

рѣчи и знаніе ея,—писатель вполнѣ уравновѣшенный, ни горячій, ни холодный, но знающій свое дѣло, любящій литературу и о многомъ успѣвшій подумать за свой довольно длинный жизненный и литературный путь.

И потому все, что онъ пишетъ—отъ литературы. Онъ можетъ написать хуже или лучше, немного блѣднѣе, или чуть чуть ярче,—но то, что написано имъ, всегда художественно, дѣльно и можетъ быть прослушано съ интересомъ.

Въ пьесѣ «Передъ зарей» почти отсутствуетъ публицистическій и общественный элементъ, но бытовая картина нарисована умѣло и талантливо,—она является довольно вѣрнымъ фономъ для тѣхъ историческихъ событій, о которыхъ въ наше время достаточно хорошо знаетъ каждый грамотный человѣкъ. «Картины старыхъ дней» относятся частью къ Петербургу,—первое дѣйствіе происходитъ въ городѣ, второе на дачѣ на островахъ,—два послѣднія въ новгородскомъ помѣстьѣ Андрея Ильича Нератова-Дубецкаго.

Центральной фигурой, стильною и царски величественной является вдова генералъ-лейтенанта Елена Федоровна Нератова-Дубецкая (М. Г. Савина), умная и либеральная женщина, сочувствующая освобожденію крестьянъ и счастливому роману дочери Зины (г-жа Панчина) съ молодымъ и пылкимъ мечтателемъ-декабристомъ Юріемъ Юрьевичемъ Вакулинымъ.

Спокойная, вѣрящая въ свою силу, властная, но умѣющая себя держать «въ предѣлѣ», тактичная и проницательная она умѣетъ импонировать самому Аракчееву, насквозь видитъ всѣхъ своихъ приближенныхъ и холоповъ и съ какой то чисто барской брезгливостью и квіетизмомъ терпитъ около себя всю эту свору приживалокъ, шпіонокъ, шутовъ, доносчиковъ и предателей. Она вѣритъ въ свою мощь и до поры до времени эта вѣра не измѣняетъ ей и не обманываетъ ее.

Племянникъ ея Аристидъ (г. Юрьевъ), холодный и разсчетливый карьеристъ, пользуется своимъ положеніемъ при Аракчеевѣ, чтобы поднять дѣло о ненормальности умственныхъ способностей старой барыни и лишить ея права владѣнія собственностью. Онъ же при помощи шпіоновъ выслѣживаетъ Юрія Вакулина и устанавливаетъ его связи съ заговорщиками. Сложными интригами опуталъ онъ и свою тетку, и ея дочь, и молодого

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,
въ четвергъ, 28-го января,
Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ
представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ПЕРЕДЪ ЗАРЕЮ.

картины старыхъ дней въ 4-хъ дѣйствіяхъ, П. П. Гнѣдича.

Декораціи художника О. К. Аллегри.

Заслуженные артисты ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ исполнятъ роли: «Елены Ѳедоровны Нератовой-Дубецкой» — Г-жа Савина, «Андрея Ильича» — Г-нъ Давыдовъ.

Дѣйствующія лица:

Елена Ѳедоровна Нератова-Дубецкая, вдова генералъ-лейтенанта . . . . Г-жа Савина.
Зина, дочь ея . . . . . Г-жа Панчина.
Андрей Ильичъ, братъ покойнаго мужа Елены Ѳедоровны, сенаторъ въ отставкѣ, вдовецъ . . . . . Г-нъ Давыдовъ.
Аристидъ Николаевичъ Биневичъ, его племянникъ . . . . . Г-нъ Юрьевъ.
Валерьянъ Никитичъ Хмыровъ, племянникъ его по женѣ . . . . . Г-нъ Лерскій.
Климъ Петровичъ, его двоюродный племянникъ . . . . . Г-нъ Озаровскій.
Аневса, сумасшедшая дѣвица, его племянница . . . . . Г-жа Шаровьева
Графъ Алексѣй Андреевичъ Аракчеевъ, военный министръ . . . . . Г-нъ Далматовъ
Юрій Юрьевичъ, Викулинъ, гвардейскій офицеръ . . . . . Г-нъ Петровъ.
Котикъ, родственница Елены Ѳедоровны Г-жа Потоцкая.
Княгиня Чернопятова, приживалка въ домѣ Елены Ѳедоровны . . . . Г-жа Каратыгина.
Ягорычъ, шутъ въ домѣ Елены Ѳедоровны Г-нъ Петровскій
Исправникъ . . . . . Г-нъ Борисовъ
Старикъ изъ Грузина. . . . . Г-нъ Кондр. Яковлевъ.
Евлогій, камердинеръ Андрея Ильича . Г-нъ Мельниковъ.
Палашка, крѣпостная Андрея Ильича . Г-жа Рачковская.
Дворецкій . . . . . Г-нъ Ник. Яковлевъ.
Филька . . . . . Г-нъ Вертышевъ.
Дуня . . . . . Г-жа Васильева 2.
Лакей . . . . . Г-нъ Локтевъ.

Гости, выборные и крестьяне: Г-жи Алина, Мансветов Славина, Стуколкина, Субботина, Сѣраковская; Гг. Вертышевъ, Масальскій, Мельниковъ, Надеждинъ, Пашковскій, Щепкинъ и др.

Дѣйствіе происходитъ въ 1825 году. Первое — въ Петербургѣ, въ домѣ Елены Ѳедоровны; второе — на ея же дачѣ на Островахъ; третье и четвертое — въ Новгородскомъ помѣстьѣ Андрея Ильича.

Начало въ 8 час. вечера.

БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

декабриста. Все налажено для рѣшительнаго удара. Но въ послѣднюю минуту коварный планъ разбился о случайность. Аракчеевъ узнаетъ, что крестьяне убили его любовницу Настасью Минкину. Онъ потрясенъ ударомъ, разстроенъ, не можетъ думать о государственныхъ дѣлахъ, ко всему въ добавокъ неожиданно растроганъ вниманіемъ и сочувствіемъ Елены Федоровны и не хочетъ принимать противъ нея и ея родныхъ никакихъ мѣръ. Ударъ, такъ тонко и мѣтко приготовленный для разоренія барской семьи, остался ненанесеннымъ, но виситъ въ воздухѣ грознымъ предостереженіемъ. .

Пока что, молодость хочетъ радоваться жизни, хочетъ счастья... Юрій Юрьевичъ Вакулинъ успѣлъ жениться на юной Зинѣ, которая пойдетъ за своимъ мужемъ хоть на край свѣта и даже въ Сибирь,—чему горячо сочувствуетъ и старуха-мать. Родственница Елены Федоровны, Котикъ (Давыдова-Руничъ) смѣлая, забавная и незаурядная дѣвушка выходитъ замужъ за добраго и славнаго малаго Валерьяна Никитыча Хмырова (г. Лерскій).

Занавѣсъ опускается при зловѣщей тревогѣ, застывшей въ воздухѣ, но еще не мѣшающей молодости радоваться, любить и быть счастливой...

Этотъ налетъ тревоги и грозящихъ несчастій даетъ окончанію пьесы не обычный и не вполнѣ банальный характеръ.

Съ большою силою экспрессіи нарисованъ старый баринъ-самодуръ (г. Давыдовъ), которому нѣтъ удержу при вспышкѣ гнѣва, и который днями и недѣлями страдаетъ запоемъ. Очень колоритна фигура хама, прототипъ Смердякова,—Егорыча (г. Петровскій), шута изъ вольныхъ, въ подлостяхъ котораго и вызывающемъ поведеніи, чувствуется наглость и цинизмъ возставшаго раба.

II.

Вторая новинка драма «Шутъ Тантрисъ» написана Эрнстомъ Хардтомъ на одинъ изъ варіантовъ излюбленной темы французскаго и нѣмецкаго эпоса—легендарной любви Тристана (Тантрисъ) и Изольды [1]).

[1]) Напечатана въ приложеніи къ VI—VII вып. «Ежегодника Импер. Театровъ» за 1909 г.

Тристанъ, очевидно бретонскій герой, прославился своей несчастной любовью. Его романское имя, говорящее о печали и печальной любви (tristis—печальный) вѣроятно или переводъ бретонскаго или обычная передѣлка по пріемамъ народной этимологіи. Уже въ XII вѣкѣ при жизни знаменитаго Кретьена существовалъ стихотворный романъ на тему о любви Тристана и Изольды, сохранившійся и до нашихъ дней. Въ этой поэмѣ подробно и трогательно разсказывается о томъ, какъ Тристанъ, племянникъ корнвалійскаго Марка, отправляется по порученію дяди сватать ему невѣсту Изольду, принцессу германскую, которую онъ зналъ и прежде. Изольда приняла предложеніе короля и вмѣстѣ съ Тристаномъ ѣдетъ къ Марку. По дорогѣ молодые люди ошибкой выпили любовный напитокъ, приготовленный для супруговъ и воспылали другъ къ другу неудержимой страстью. Изольда стала женой Марка и любовницей Тристана. Послѣ многихъ приключеній изгнанный Маркомъ Тристанъ снова проникаетъ во дворецъ, вымазавъ себѣ лицо и переодѣвшись дурачкомъ. Происходитъ рядъ трогательныхъ сценъ. Изольда не можетъ узнать Тристана. Тристанъ напоминаетъ ей трогательныя подробности ихъ прежнихъ встрѣчъ. Изольда не узнаетъ голоса Тристана, нарочно имъ измѣненнаго. При видѣ кольца она заливается слезами, полагая, что оно снято съ мертваго Тристана. Не убѣждаетъ ее и радость дикой собаки Густендъ, которая не забыла своего хозяина и толкаетъ его мордой, бьетъ ногой, ласкается, такъ что жалость даже смотрѣть.

Тогда Тристанъ заговорилъ обыкновеннымъ голосомъ и сейчасъ-же Изольда узнала его, обвила руками его шею, стала цѣловать и въ лицо, и въ глаза.

Этотъ романъ изъ цикла круглаго стола не разъ перерабатывался и нѣмецкими поэтами подъ вліяніемъ новыхъ идеаловъ времени, и одна изъ первыхъ передѣлокъ—Эйльхарта фонъ Оберге относится къ 1170 году.

Сюжетъ «Тристана и Изольды» сдѣлался любимѣйшимъ сюжетомъ нѣмецкой литературы.

Притягательная сила этихъ рыцарскихъ романовъ была такъ велика, что нѣмецкія передѣлки появлялись одна за другой, несмотря на то, что и вся ихъ обстановка и мѣсто дѣйствія были чужды нѣмецкой расѣ. И популярность рыцарскихъ романовъ съ вѣками не только не падала, а напротивъ, все болѣе росла, начиная съ XV в. когда рыцарство въ жизни уже пало.

Эрнстъ Хардтъ взялъ эту легенду въ болѣе позднихъ варіантахъ и довольно самостоятельно передѣлалъ ее въ драму. По пьесѣ Тристанъ женился на Изольдѣ бѣлоручкѣ и забылъ о своей любви къ Изольдѣ бѣлокурой. Но та не перестала о немъ тосковать. Прошло девять лѣтъ и Изольда бѣлокурая уже не узнаетъ Тристана. Первый разъ — когда онъ пришелъ къ ней во дворецъ подъ видомъ прокаженнаго, второй разъ— подъ видомъ шута. Когда Тристана узнаетъ, наконецъ, его вѣрный песъ, онъ не хочетъ уже любви женщины, которая такъ скоро забыла его и не въ силахъ была его узнать. Онъ уходитъ со своимъ вѣрнымъ псомъ, чтобы никогда болѣе не возвратиться назадъ.

Нельзя сказать, чтобы эпическія подробности старинной легенды, дикой и страстной, легко укладывались въ драматическія рамки. То, что терпимо въ эпосѣ, прямо невѣроятно въ живомъ дѣйствіи.

Эпическій мотивъ узнанія собакой своего хозяина очень старъ. Еще Одиссея признала сначала его собака, а уже потомъ нянька и Пенелопа. Но тамъ двадцать лѣтъ разлуки, а здѣсь всего десять и при томъ въ такихъ условіяхъ, въ которыхъ трудно не узнать. Нужна обстановка сказки, чтобы повѣрить, напр., въ безопасный для жизни скачекъ Тристана съ высоты ста саженъ. Трудно современному зрителю примириться съ необузданными, дикими и жестокими нравами легендарной старины. Ревнивый король отдаетъ Изольду на утѣху прокаженнымъ. Эта сцена, замѣтимъ, не эстетична и не можетъ не возмущать нашего моральнаго чувства. Къ вечеру, однако, король и несчастная Изольда уже успѣли, по крайней мѣрѣ внѣшнимъ образомъ, помириться. Но мы, зрители, не можемъ помириться съ такими легкими исходами настроеній, и это обстоятельство сильно ослабляетъ сценическое впечатлѣніе.

Самая интересная и наиболѣе задуманная сцена это въ предпослѣднемъ актѣ, когда Тристанъ, выдавшій себя за шута Тантриса, говоритъ скорбныя правды о своей любви, о своемъ страданіи, а всѣ вокругъ смѣются, полагая, что имѣютъ дѣло только съ новыми пріемами шутовства. Довольно сильное мѣсто—слѣдующая сцена, когда подлинный шутъ вступается за Тантриса и защищаетъ какъ товарища по профессіи, по чувству профессіональной солидарности, ласкаетъ и убаюкиваетъ его.

Въ общемъ поэма о «Тристанѣ и Изольдѣ» такъ и просится въ оперу и въ ней нашла бы для себя и сказочный колоритъ и поэзію луннаго свѣта и красоту романтической мечты...

Но при всѣхъ недочетахъ текста пьеса Хардта на Александринскомъ театрѣ заслуживаетъ вниманія. Ставилъ пьесу г. Мейерхольдъ. И нужно прежде всего отмѣтить, что эта постановка ничего общаго не имѣла съ старыми, претенціозными стилизаціями театра В. Ф. Комиссаржевской.

Съ внѣшней стороны только кое-что было заимствовано изъ «Сестры Беатрисы» и «Побѣды смерти» Соллогуба—но именно то, что прежде было хорошо: скульптурность позъ и цѣлыхъ группъ. Выдѣляется въ этомъ смыслѣ красивая сцена въ замкѣ, у воротъ, когда собравшаяся толпа народа ожидаетъ выдачи королевы прокаженнымъ. Стильныя декораціи и костюмы сдѣланы по рисункамъ художника кн. Шервашидзе. Переводъ съ нѣмецкаго сдѣланъ г. Потемкинымъ, своеобразно звучитъ музыка г. Кузмина.

Исполненіе пьесы Хардта требуетъ артистовъ съ громаднымъ темпераментомъ и клокочущей силой страсти...

Г-жа Ведринская играла Изольду. Въ ея пониманіи этой роли на первое мѣсто выдвинуты нѣжные лирическіе мотивы, изящество внѣшняго облика, мечтательность, трогательно-печальный надломъ души.

Г. Юрьевъ играетъ короля Марка. Сильное энергическое лицо, загорѣлое отъ воздуха, съ чуть чуть пергаментной кожей. Тонкія губы, крѣпко стиснутые зубы—воплощеніе силы воли и характера. Гримъ—наиболѣе удачная сторона созданнаго г. Юрьевымъ образа. Г. Ходотовъ играетъ Тантриса, г. Петровъ—злобнаго герцога Деновалина, г. Озаровскій—королевскаго шута Огрина.

Au Théatre Michel.

Samodi, le 9 Janvier.

Abonnement suspendu.

AU BÉNÉFICE
de M-r
JEAN FREDAL

Les Artistes Francais des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner:

La 1-ère représentation de

LE GRELUCHON,

comédie nouvelle en quatre actes de M-r Maurice Sergine, représentée, pour la première fois, à Paris, sur le théatre de l'Athenée le 16 Mars 1909

Personnages:

Gaston Lagarde	M-r Jean Frédal.
Maxime de Brécourt	„ Delorme.
Lucien Vallier	„ Raoul Tarrier.
Sathonay	„ Andrieu.
Marcillac	„ Demanne.
Joseph	„ Paul Lanjallay.
Un maître d'hotel	„ Gervais.
Un domestique	„ Bruno.
Francine Fernay	M-e Starck.
Pauline Delannoy	„ Marthe Alex.
Salomé	„ Médal.
Jane d'Arrac	„ Fabienne Fabrèges.
Paulette Morot	„ Marthe Laozières
Babette Farjeux	„ Juanita de Frézia.
Maud	„ Alice Flore.
Solange	„ Taillefer.
Eliane	„ Durocher.

La 1-ère représentation de

LE STRADIVARIUS,

comédie nouvelle en un acte de M-r Max. Maurey, représentée pour la première fois, à Paris, à la Comédie Française le 20 Juin 1909.

Personnages:

Monsieur Flure	M-r E. Duquesne.
Monsieur Flack	„ Armand Morins.
Le Comte de Krabs	„ Violette.
Un acheteur	„ Paul Robert.

Ordre du spectacle: 1) Le Stradivarius, 2) Le Greluchon.

On commencera à 8 heures,

et on finira vers 11 heures ¾.

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin.

M 1 (9-го Января 1910 г.)

III.

Намъ совсѣмъ еще не приходилось говорить о Маломъ театрѣ.

Въ репертуарѣ истекшаго сезона выдвинулись постановки двухъ пьесъ.

Изъ нихъ одна интересна, какъ возрожденіе чисто актерской пьесы, ловко сценично-слаженной, съ массою эффектовъ, живымъ, стремительнымъ дѣйствіемъ и прекрасными ролями для актеровъ.

Мы говоримъ о пьесѣ Девере: «Генрихъ Наварскій», которую умѣстно припомнить, какъ выдѣлившую исполненіе г. Нерадовскаго,—въ роли слабовольнаго и неврастеничнаго Карла IX.

Заслуживаетъ добраго слова пьеса г. Безпятова «Вольные Каменьщики». Авторъ не мало поработалъ надъ своимъ сюжетомъ, изучивъ эпоху и давъ небезъинтересную въ бытовомъ и историческомъ отношеніи картину жизни масоновъ. Выдѣляется третій актъ въ масонской ложѣ—сцена посвященія въ ложу, представляющая точное воспроизведеніе обряда посвященія.

Г. Безпятовъ владѣетъ техникой драмы и его пьеса смотрится съ большимъ внѣшнимъ интересомъ. Нельзя отказать такимъ произведеніямъ и въ извѣстной доли научной назидательности. Широкая публика, слышавшая въ послѣднее время такъ много нелѣпаго и фантастическаго о масонахъ, по пьесѣ г. Безпятова получитъ о нихъ болѣе правильное впечатлѣніе.

* * *

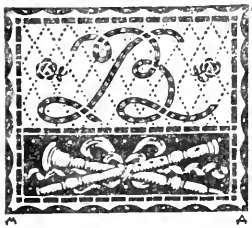
PS. Заканчивая сезонъ театральныхъ впечатлѣній, мнѣ хотѣлось бы обратить вниманіе читателя на отрадное явленіе въ мірѣ артистическихъ дѣятелей—талантливую артистку, подвизающуюся пока внѣ обычнаго поля нашего зрѣнія,—въ фарсѣ, но несомнѣнно заслуживающей виднаго мѣста на драматической сценѣ. Я говорю объ артисткѣ г-жѣ Грановской. Милое изящное полное граціи дарованіе. Много юмора, красоты движеній, молодости. Она возвратила насъ къ доброму старому русскому водевилю и легкой комедіи, съумѣла дать изящество даже современному фарсу.

О ней стоило бы написать болѣе подробно.

II.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА.



ѢРНЫЙ задачѣ, поставленной имъ себѣ въ преддверіи этого сезона,—постепенно возвращать въ свой репертуаръ выпавшіе изъ него образцовыя произведенія драматургіи, и нашей, и міровой,—Малый театръ заключилъ длинный и нѣсколько пестрый рядъ постановокъ комедіею Бомарше.

Красивое заключеніе и выборъ въ полной мѣрѣ удачный, противъ котораго врядъ-ли сыщутся сколько нибудь вѣсскія возраженія. Кто то мѣтко сказалъ: если бы «Безумный день» не имѣлъ незыблемой репутаціи, онъ пріобрѣталъ бы ее всякій разъ, какъ ставился бы въ театрѣ. Потому что это—не почтенная историко-литературная реликвія, на которой почіетъ слава прошлаго, но и лежитъ его густая пыль; это—вѣчно живой организмъ, въ которомъ полно бьется сердце комическаго, и жарко переливается алая кровь.

Больше пяти четвертей вѣка прошло съ того апрѣльскаго вечера въ Парижѣ, когда Фигаро впервые метнулъ со сцены въ партеръ свои тонко отточенныя и отравленныя ядомъ сарказма стрѣлы, когда, въ заключающемъ комедію «водевилѣ», онъ пропѣлъ:

«По прихоти рожденья
«Одинъ—графъ, другой—пастухъ.
«Случай поставилъ между ними разстоянье,
«Одинъ лишь умъ все можетъ измѣнить.
«Смерть стираетъ изъ памяти людей
«Десятки графовъ, которымъ курили фиміамъ,
«Вольтеръ же навсегда безсмертенъ».

А Бридуазонъ, сбросивъ маску напыщенной глупости, прибавилъ:

«Плохо народу живется,—онъ бранится, кричитъ,
Волнуется и суетится на тысячу ладовъ».

Но эти пять четвертей вѣка, пронесшіеся надъ созданіемъ яркаго таланта, остраго ума и смѣлаго вызова общественному злу, не дали «Фигаро» старости. Не надорвали его кипучихъ силъ, не провели морщинъ по его плѣнительному лицу, не задушили его звонкаго смѣха.

Правда, въ полной мѣрѣ значительность этой комедіи можетъ быть почувствована лишь въ исторической перспективѣ, въ связи съ тѣми условіями, въ которыхъ создался «Фигаро» и на которыя былъ отвѣтомъ. Изъятая изъ этихъ историческихъ условій, внѣ правильной перспективы, комедія Бомарше сейчасъ не обозначитъ всей своей богатой цѣнности, не будетъ ясна ни ея громадная роль, ни ея исключительная прелесть. Надо помнить—«Фигаро» явился въ канунъ чрезвычайнаго общественнаго переворота, сдвинувшаго жизнь Франціи и Европы со старыхъ устоевъ, по иному ее сложившаго. Эта комедія завершала одну эпоху, начинала новую не въ одномъ только театрѣ. Въ «Фигаро» гремѣлъ громъ близкой грозы. Была пьеса вскормлена молокомъ тѣхъ же идей, которыя выростили и главныхъ дѣятелей переворота. И сама комедія была одной изъ силъ, его приближавшихъ, потому что, по опредѣленію Ипполита Тэна,—«никогда еще мысль вѣка не выступала на сцену въ болѣе прозрачномъ костюмѣ и въ болѣе привлекательномъ нарядѣ». «Комедія собрала, продолжаетъ авторъ «Стараго порядка и Революціи»—въ нѣсколькихъ чертахъ всю полемику философовъ» противъ всѣхъ золъ, угнетавшихъ старую Францію. Въ «Фигаро» вѣрно выразились ея духъ, ея нравы и ея люди, еще цѣплявшіеся за господствующее положеніе, но уже обреченные, для которыхъ пробилъ часъ. Къ каждому Бомарше приклеилъ ярлыкъ, злой и мѣткій, въ каждаго ударилъ злою насмѣшкою, острота которой зрителю двадцатаго вѣка уже не можетъ, конечно, казаться ни такой разительной, ни такой смѣлой. А въ образѣ Фигаро, подъ испанскимъ костюмомъ, комедія заставила своего зрителя увидать Францію новую, настраивающуюся жить, идущую на смѣну

во всеоружіи ума, таланта, смѣтливости, выносливости, свѣжаго духа, здоровой силы и жизнерадостности. Устами Фигаро зло смѣялось «третье сословіе», заявляло о своихъ правахъ и притязаніяхъ,—то сословіе, которое очень скоро станетъ господиномъ положенія и хозяиномъ жизни. Чтобы не оставалось сомнѣній, Фигаро самъ подчеркнулъ свою идейную генеалогію—назвалъ въ процитированномъ куплетѣ «водевиля» имя Вольтера. Онъ могъ бы еще назвать и Дидро, и Руссо, всѣхъ предтечей той весны, которая недолго заставила себя ждать.

Такова въ исторической перспективѣ эта комедія, которая, по выраженію одного изъ историковъ,—предложила свои услуги философіи времени. Но комедія скоро состарилась бы и осталась только въ историко-литературномъ архивѣ, если бы была лишь такою служанкою, ancilla философіи и публицистики времени. Такая ткань быстро отмираетъ въ искусствѣ. Это не умаляетъ и не унижаетъ ея временнаго значенія; но тутъ нечѣмъ претендовать на безсмертіе, на жизнь во временахъ грядущихъ. Впрочемъ, и тѣ общественныя условія, противъ которыхъ бунтовала комедія Бомарше, еще не вездѣ стали только исторіею. Остались мишени для многихъ стрѣлъ бывшаго севильскаго брадобрѣя. А главное—Бомарше, какъ истинный художникъ, чувствовалъ и различалъ подъ временнымъ общечеловѣческую подоснову, психологическую подоплеку. И хоть его образы—въ чуждыхъ нарядахъ, вездѣ и всегда они—знакомые и близкіе. Это—не выцвѣтающіе, не ветшающіе «человѣческіе документы».

И потомъ, есть непреходящая увлекательность и привлекательность въ богатствѣ фантазіи Бомарше, въ его неистощимой выдумкѣ, которыя умѣютъ плести интригу такъ затѣйливо и такъ правдиво, съ такими неожиданностями, но и съ такою послѣдовательностью. Есть побѣждающая заразительность въ его веселости, которая—отъ рѣдкаго богатства натуры, въ его сверкающемъ смѣхѣ, который—отъ яркаго и здороваго чувствованія жизни. Сложите всѣ эти элементы — вы получите источникъ безсмертія «Женитьбы Фигаро», чудесной молодости, которой не страшна «рѣка временъ». И какъ восторгались наши прадѣды, когда смотрѣли «Фигарову же-

нитьбу» въ московскомъ театрѣ въ 1787 г., въ переводѣ Александра Лабзина, такъ же восторгались и мы, были подхвачены волною художественной радости, когда Малый театръ сдулъ съ комедіи пыль, и съ шумомъ завертѣлось колесо «Безумнаго Дня», разбрасывая во всѣ стороны искры смѣха, захлопоталъ всѣхъ и все путая и дурача, Фигаро.

Говорятъ, мы разучились смѣяться въ театрѣ и нѣтъ средствъ разогнать хоть въ зрительномъ залѣ нашу тяжелую хмурь. Но пришелъ изъ позапрошлаго вѣка чародѣй смѣха,—и другою стала зала театра. Точно только и ждали его прихода. Оправдался совѣтъ пушкинскаго Моцарта. Быстро слѣдуютъ одинъ за другимъ спектакли «Женитьбы Фигаро» въ Маломъ театрѣ. Ни одна пьеса даже въ текущемъ, очень успѣшномъ, сезонѣ, съ чрезвычайно повышенною посѣщаемостью этого театра, не шла такъ часто и не собирала публику въ такомъ большомъ количествѣ. И каждый спектакль по переполненному зрительному залу перекатывался радостный, свѣтлый смѣхъ, и лица были ясны, и рѣчи въ антрактахъ не лѣнивы, угрюмы и вязки, но возбужденно веселы и легки. Словно Фигаро отдалъ каждому кусочекъ своей скороговорки, а Керубино—своей молодой восторженности.

Конечно, такой эффектъ не могъ бы получиться, если бы исполненіе въ своемъ цѣломъ не отвѣчало бодрому характеру пьесы, не искрилось тѣмъ же радостнымъ огнемъ. За спектаклемъ кроется, несомнѣнно, и очень большая работа, и очень серьезная вдумчивосгь. Но впечатлѣніе отъ него—полной беззаботности, веселой и легкой импровизаціи. Точно все это, что видимъ мы на сценѣ,—вотъ только тутъ сейчасъ родилось, на нашихъ глазахъ. И это несмотря на то, что не всѣ исполнители по своимъ даннымъ вполнѣ подходятъ къ исполняемымъ ролямъ. Приходилось имъ многое въ себѣ преодолѣть, пріобрѣсти непривычную подвижность, непривычный темпъ и рѣчи, и всей игры. А этотъ темпъ, эта легкость, беззаботность и искрометность, они—первыя условія успѣха въ разрѣшеніи благодарной, но въ такой же мѣрѣ трудной задачи. Лишь такъ можно сохранить самый воздухъ комедіи и ея букетъ.

Ось и пружина пьесы—Фигаро. И онъ же—самый содержательный и значительный образъ и самая трудная технически роль. Въ Фигаро заключенъ и главный разумъ этого, столь умнаго произведенія, и главный родникъ его неистощимой веселости. Фигаро меньше всего—резонеръ пьесы, но онъ—и цѣлая энциклопедія тонкихъ наблюденій, важныхъ мыслей и мѣткихъ афоризмовъ. Онъ—живое лицо, онъ—опредѣленный характеръ, и онъ—символъ цѣлаго общественнаго теченія. Все это сочетать, не принести въ жертву широтѣ—конкретность, веселому смѣху—глубокомысліе и демократическій гнѣвъ,—такая трудная и тонкая задача стоитъ передъ актеромъ, берущимся за исполненіе роли Фигаро. Оба исполнителя ея въ Маломъ театрѣ, г. г. Южинъ и Бравичъ, отчетливо сознаютъ и удачно выполняютъ такую задачу. У каждаго были на ихъ пути серьезныя, у каждаго—иныя, препятствія. У г. Южина больше всего—его внѣшній складъ, затруднявшій необходимую для Фигаро подвижность, стремительность, даже юркость; у г. Бравича больше всего—особенности его голосовыхъ средствъ, не очень свѣтлыхъ, отчасти же характеръ его юмора, его комизма, больше мягкихъ, чѣмъ яркихъ. Можно было опасаться, что первый исполнитель поневолѣ остепенитъ своего Фигаро, сдѣлаетъ солиднѣе и важнѣе, чѣмъ хотѣлъ Бомарше, видѣвшій въ немъ «здравый смыслъ, приправленный веселостью и остроумными выходками»; что второй исполнитель поневолѣ дастъ перевѣсъ тихому скептику съ тонкою усмѣшкою надъ пылкимъ обличителемъ съ легко зажигающейся страстностью. Но обѣ опасности, которыми грозили индивидуальности исполнителей, были достаточно благополучно обойдены. Только кое гдѣ эти личныя особенности актеровъ, не совпадавшія съ чертами образа, сказывались, и тогда нѣсколько отклоняли ихъ Фигаро отъ того, который живетъ въ нашемъ представленіи. Но отклоняли не въ томъ, что существенно, что—главный смыслъ знаменитаго образа. Если сопоставить двухъ московскихъ Фигаро,—въ Фигаро г. Южина больше молодости души и чувствъ, больше пылкости, темперамента, и слова его—лучше отточеныя, больше мѣткія; въ Фигаро г. Бравича насмѣшка тоньше, глубже иронія, сильнѣе налетъ аристократа духа. Оба—головою

выше всѣхъ окружающихъ, и умомъ, и нравственнымъ чувствомъ, и здоровымъ аппетитомъ къ жизни. И оба вполнѣ сознаютъ такое свое превосходство. Но Фигаро г. Южина это сознаніе наполняетъ бодростью, жизнерадостностью, такъ и бьетъ черезъ край; въ Фигаро г. Бравича къ этому подмѣшивается легкое разочарованіе и нѣкоторая горечь. Въ первомъ Фигаро выше активность. Онъ все чувствуетъ остро и на все реагируетъ быстро и сильно. Оттого ему хорошо знакомы и шумная радость, и яркій, легко загорающійся гнѣвъ. Въ другое время и въ другихъ условіяхъ онъ былъ бы политическимъ борцомъ. Второй Фигаро больше думаетъ, чѣмъ чувствуетъ; онъ труднѣе выходитъ изъ равновѣсія. Въ другое время и въ другихъ условіяхъ онъ былъ бы теоретикомъ, мудрецомъ. Конечно, всѣ эти различія—лишь въ легкихъ оттѣнкахъ общихъ у обоихъ красокъ. И потому, въ соотвѣтствіи со всей своей натурой, Фигаро г. Южина любитъ свою Сюзанну сильнѣе, болѣе молодымъ и горячимъ чувствомъ, чѣмъ Фигаро г. Бравича. И опасность, которая грозитъ его любви, мнимую обиду, которая ей будто бы нанесена въ послѣднемъ актѣ комедіи, чувствуетъ острѣе, драматичнѣе. «Романъ» въ исполненіи перваго Фигаро занимаетъ больше мѣста, чѣмъ въ исполненіи второго Фигаро. Оттого начальныя фразы знаменитаго монолога въ послѣднемъ актѣ пережиты у г. Южина гораздо сильнѣе, чѣмъ у г. Бравича, въ нихъ звучитъ настоящая боль. И когда онъ восклицаетъ: «о, женщина, женщина, женщина! Слабое и лживое созданье!»,—это настоящій крикъ обиженнаго сердца, это голосъ загорѣвшейся ревности. И этотъ голосъ ревности, переплетаясь съ гнѣвомъ демократа, внятно слышенъ у г. Южина въ послѣдующихъ словахъ, выражающихъ одну изъ коренныхъ идей «Фигаро»: «Что же вы сдѣлали, ваше сіятельство, для полученія столькихъ благъ? Вы дали себѣ трудъ родиться, и только! Я же...» У г. Бравича это не такъ густо окрашено чувствомъ, это больше голосъ ума, чѣмъ крикъ сердца. Но весь послѣдующій монологъ, давно покрытый славою, ожидаемый каждымъ на спектаклѣ, какъ нѣкоторый clou всей комедіи, обоими исполнителями произносится съ полнымъ мастерствомъ и съ большою выразительностью, такъ что выпукло

выступаютъ лучшія его части, и съ безупречною простотою. Монологъ начинается, какъ воспоминаніе, незамѣтно переходитъ въ бесѣду со зрителемъ, опять возвращается къ разговору Фигаро съ самимъ собою. И хотя всѣ мы давно отвыкли отъ обширныхъ монологовъ, хотя длится онъ очень долго,—ни на секунду не падаетъ вниманіе въ зрительной залѣ, остается на всемъ протяженіи одинаково напряженнымъ. И хотя монологъ лишенъ на сценѣ части своего содержанія, онъ даетъ полный эффектъ. На нѣкоторыя его фразы, гдѣ такъ густа сатирическая соль, и такъ мѣтко злое слово, и такъ умна насмѣшка,—зрительная зала въ очень многіе спектакли отвѣчала дружнымъ рукоплесканіемъ, хотя они среди акта давно вывелись изъ моды и идутъ въ разрѣзъ съ привычками залы Малаго театра. Монологъ, о которомъ идетъ сейчасъ рѣчь,—большой экзаменъ для каждаго актера. И оба московскіе Фигаро выдерживаютъ этотъ экзаменъ съ полнымъ успѣхомъ, во всемъ блескѣ разнообразія интонаціи и яркости выраженія. И опять—есть нѣкоторое различіе въ колоритѣ. Г. Бравичъ говоритъ его вдумчивѣе, г. Южинъ—экспансивнѣе; первый подводилъ итоги «прихотливой смѣси событій» и дѣлалъ свои выводы о жизни больше умомъ, второй—сердцемъ. И это сквозило въ томъ, какъ они разсказывали о сложныхъ перипетіяхъ прошлаго Фигаро. Перваго оно уже слегка какъ будто утомило, охладило задоръ, второго только закалило для борьбы. Оттого же въ предшествующихъ частяхъ комедіи, какъ я уже отмѣтилъ выше, Фигаро г. Бравича порою казался скептикомъ, который знаетъ, что «всякое бывало», и не нужно очень ужъ горячиться; Фигаро-же г. Южина ничего не могъ принимать спокойно, съ мудростью прохладною; всегда все пришпоривало его дѣйственную натуру, его жаркій темпераментъ. Оттого же его Фигаро такъ умѣетъ быть при случаѣ и злымъ, а Фигаро г. Бравича не можетъ и въ такія минуты совсѣмъ разстаться со снисходительностью.

Главными любимцами всѣхъ, знающихъ комедію Бомарше, всегда были Фигаро и Керубино. Столько плѣнительности, такая поэзія молодости въ этомъ хорошенькомъ мальчикѣ, переживающемъ первый расцвѣтъ любов-

ныхъ чувствъ. Непреложная традиція—чтобъ его играла женщина, чтобы это былъ непремѣнно travesti. И врядъ ли есть нужда и даже возможность отступать отъ этой традиціи, отъ этой красивой условности, потому что комизмъ нѣкоторыхъ сценъ опредѣленно расчитанъ на то, чтобы роль игралась женщиною. Хотя бы въ сценахъ, гдѣ на одно переодѣваніе наслояется еще новое переодѣваніе, чтобы юноша, который—женщина, переодѣвался женщиной. Такъ хотѣла неистощимая выдумка Бомарше. На русской сценѣ, куда «Женитьба Фигаро» пришла скоро послѣ своей парижской премьеры и часто возвращалась, въ репертуарѣ, былъ, повидимому, замѣчательный Керубино: въ серединѣ тридцатыхъ годовъ въ Петербургѣ очаровывала въ этой роли Варвара Асенкова, такъ безжалостно рано отнятая у театра смертью. Вообще славившаяся въ роляхъ travesti, въ Керубино нашла эта поэтичная актриса особенно широкій просторъ своимъ дарованіямъ и своей подкупающей жизнерадостности, тогда еще не смущенной зловѣщими призраками. Давно нѣтъ въ живыхъ и послѣднихъ свидѣтелей ея игры. Но память о ней сохранилась, и рисуетъ образъ большой красоты и большой трогательности.

Въ московскомъ «Фигаро» послѣдней постановки первый Керубино—г-жа Гзовская, теперь оставляющая Малую сцену, чтобы искать удачъ въ другомъ театрѣ. Г-жа Гзовская—талантъ прежде всего изящный. Въ истекающемъ сезонѣ онъ красиво выразилъ себя въ роляхъ Марины Мнишекъ (въ хроникѣ Островскаго), Миссъ Мебъ (въ «Идеальномъ Мужѣ») и Клеопатры (въ исторической комедіи Бернарда Шау). Привольно и удобно чувствовалъ онъ себя и въ роли Керубино. Роль требуетъ больше всего изящества, граціи, легкости, нѣжности,—какъ разъ тѣхъ качествъ, которыми наиболѣе сильна эта молодая артистка, и которыя всегда счастливо отличаютъ ея исполненіе. Г-жа Гзовская—величина, еще не вполнѣ опредѣлившаяся. То, что артистка играла до сихъ поръ, не позволяетъ съ полною увѣренностью отвѣтить, каковъ діапазонъ ея таланта, и до какой высоты и напряженія чувствъ можетъ она доходить въ театрѣ. Повидимому, комедія ей ближе, чѣмъ драма, и мягкій лиризмъ—чѣмъ сильныя переживанія. Игра ея—всегда

заботливо отдѣланная и вывѣренная хорошимъ вкусомъ. Данный ею образъ Марины Мнишекъ, наиболѣе совершенное по законченности и отдѣланности изъ сыграннаго г-жей Гзовской въ этомъ сезонѣ, говоритъ объ отличной техникѣ и большомъ мастерствѣ сценической характеристики, а исполненіе роли Клеопатры—о сценической изобрѣтательности, фантазіи и разнообразіи въ пріемахъ. Повидимому,—повторяю эту оговорку, такъ какъ основанія для заключеній рѣшительныхъ еще недостаточны,—искусство въ этой молодой артисткѣ сильнѣе, чѣмъ непосредственное вдохновеніе, и принадлежитъ она, и по своимъ сценическимъ свойствамъ и по своимъ склонностямъ, больше къ «школѣ Сарры Бернаръ», чѣмъ къ «школѣ Дузэ». Таковъ, въ самыхъ немногихъ штрихахъ, обликъ молодой, талантливой и очень усердной въ своемъ искусствѣ артистки, которая теперь, уходя изъ Малаго театра, гдѣ прожила первую сценическую весну, пробуетъ начать какой-то новый этапъ своей артистической жизни.

Я уже отмѣтилъ,—въ г-жѣ Гзовской сочетаются всѣ данныя, какія нужны для прекрасной передачи роли юнаго пажа графа Альмавивы. И не предъявляетъ эта роль требованій, которымъ артистка не могла-бы удовлетворить совершенно. Тутъ не нужны большіе подъемы, захватывающія переживанія. Въ ея Керубино—и внѣшняя красота, большая грація, и вся плѣнительность юности, беззаботность, нѣжность. И очень искусно переданъ «юноша». Можетъ быть—для того, чтобы юноша былъ несомнѣннѣе, чтобы возможно меньше чувствовалось переодѣваніе, г-жа Гзовская даже нѣсколько преувеличиваетъ мальчишескую развязность, удаль и пріуменьшаетъ чувствительность въ Керубино, его любовную мечтательность, любовную аффектацію и робость Керубино передъ первой героиней его сердца, графиней. Должно быть, былъ страхъ: если дать просторъ этимъ свойствамъ Керубино,—пожалуй, слишкомъ проступитъ сквозь мужскія одежды дѣвушка. Оттого-же и по виду Керубино былъ сдѣланъ слегка постарше, приданы ему усики. Оттого-же лучше вышли сцену удалыя, чѣмъ сцены нѣжныя, гдѣ говоритъ первая любовь. Я вызываю сейчасъ въ своей памяти всѣ лица Керубино-Гзовской, всю ея мимическую игру,—и такъ четко выступаетъ

19  10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ПОНЕДѢЛЬНИКЪ, 18-го ЯНВАРЯ.

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

въ первый разъ:

БОЛОТНЫЕ ОГНИ.

Пьеса въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. П. П. Гнѣдича.

Декораціи 1 и 4-го дѣйствія работы гл. декоратора Лавдовскаго, 2 и 3-го—работы гл. декоратора Гейкблюма.

Съ участіемъ заслуженной артистки ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

г-жи Никулиной.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Настасья Порфирьевна Клевцова. . г-жа Никулина.
Лида } . . . . . г-жа Смирнова.
Ната } ея дочери . . . . . г-жа Яблочкина.
Кэтъ } . . . . . г-жа А. Щелкина.
Игнатій Александровичъ Мелединцевъ. г. Ленинъ.
Константинъ Александровичъ Луговицкій . . . . . г. Климовъ.
Пестрединцевъ, докторъ . . . . . г. Рыжовъ.
Вавилова, литераторша. . . . . г-жа Матвѣева.
Сержъ, сынъ ея . . . . . г. Музиль.
Гризельдисъ. . . . . г-жа Вышневская.
Мелитополевъ, издатель газеты . . г. Красовскій.
Нерехтенко. . . . . г. Греминъ.
Эндогуровъ, поэтъ-драматургъ . . . г. Худолеевъ.
Хорватовичъ, режиссеръ . . . . . г. Лебедевъ.
Крутоплясовъ, беллетристъ . . . . г. Головинъ.
Прянишниковъ, старый беллетристъ. г. Сашинъ.
Скрипачевъ, профессоръ живописи. г. Полетаевъ.
Будниковъ, неизвѣстный молодой человѣкъ . . . . . экст. Истоминъ.
Балаклавцева, тоже литераторша . г-жа Турчанинова.
Надя, горничная } Клевцовыхъ . . г-жа Юдина.
Марья, кухарка } . . г-жа Щепкина.

Слуги въ клубѣ, посѣтители и члены засѣданія.

Въ Петербургѣ—въ наши дни.

Постановка режиссера **С. В. Айдарова.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11½ ч.

Билеты можно получать, съ 12-ти час. утра въ кассѣ суточной продажи Малаго театра

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ.

Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левенсонъ.

Москва, Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ

лицо удалое, брыжжущее молодою радостью; но много смутнѣе, уже успѣло затянуться нѣкоторымъ облачкомъ лицо мечтательное, влюбленное. Конечно—оттого, что первое доминировало, имѣло замѣтное преобладаніе. Вся влюбленность въ графиню у этого Керубино гораздо больше мальчишеская шалость, чѣмъ первая любовь или, вѣрнѣе, первое обожаніе, первый восторгъ чувствъ. Но весь задоръ молодости переданъ очень ярко, и все въ игрѣ—красиво, легко, съ изящно отточенными деталями.

Второй Керубино—г-жа Салинъ, артистка, только начинающая свою сценическую жизнь, весною выпущенная изъ Театральнаго училища. Въ тонкости отдѣлки роли, въ технической виртуозности, въ легкости и изяществѣ игры она уступаетъ первому Керубино. Иначе и не можетъ, конечно, быть при слишкомъ еще маломъ опытѣ. Не выходятъ изъ школы во всеоружіи. Но и въ нѣкоторыхъ предыдущихъ роляхъ, особенно, въ Катѣ изъ «Болотныхъ Огней» П. П. Гнѣдича, и въ Керубино, съ несомнѣнностью обозначились и даровитость этой начинающей артистки и вкусъ. Она умѣетъ искренно жить на сценѣ чувствами, умѣетъ быть интересной въ рисункѣ роли и правдивой въ переживаніяхъ. Она умѣетъ трогательно плакать и весело смѣяться. Сейчасъ упоминавшаяся роль Кати представляетъ довольно сложное переплетеніе разныхъ чувствъ. Сначала—беззаботный подростокъ, но въ котораго уже влилась отрава нечистой жизни; потомъ на хрупкое молодое сердце тяжело легла непонятая обиженная любовь. И прогремѣлъ выстрѣлъ: въ порывѣ отчаянія, безысходной тоски Катя чуть не покончила съ собою. У молоденькой артистки, еще робко ступающей по сценѣ, нашлись средства для передачи достаточно выразительно и правдиво этой бури. А въ Керубино она умѣетъ быть искренно-веселой. Во что выльется это, только еще раскрывающееся, дарованіе, — кто-же возьмется это предсказать? Но тутъ имѣются несомнѣнные намеки на сценическое будущее, тутъ—хорошія обѣщанія. Такъ, повидимому, смотрятъ на г-жу Салинъ и въ Маломъ театрѣ: въ первый-же свой сезонъ начинающая артистка получила большую и отвѣтственную работу. Ей дана возможность и проявить себя и изощрить свои средства. Судя по тому,

что она показала въ первый свой сезонъ, можно думать, что большимъ драматическимъ темпераментомъ г-жа Салинъ не вооружена; болѣе ей подходящая сфера—комедія, роли того содержанія, какое обозначалось какъ амплуа ingénue comique. И врядъ-ли будетъ ошибкой сказать, что именно въ эту сторону она должна направить свое вниманіе, въ этомъ направленіи преимущественно работать и развивать свое дарованіе и свои сценическія средства, выработать изъ себя актрису комедіи.

Сюзанна—г-жа Лешковская. Какъ всегда, игра ея и въ этой роли—очень яркая, очень блестящая; все вычеканено рукою образцоваго мастера. Отдѣльныя фразочки—настоящія жемчужины. И ихъ красота, блескъ всего исполненія укрываютъ отъ вниманія и искупаютъ то, что эта Сюзанна старше Сюзанны Бомарше, уже пережила первую молодость, утро своихъ дней. Но эта Сюзанна сохранила всю заразительную веселость юности, все изящество кокетства и милое лукавство «субретки». Роль по своему содержанію—не сложная; все дѣло въ мастерствѣ, въ изяществѣ и легкости передачи. И эти достоинства въ полной мѣрѣ присущи исполненію г-жи Лешковской. Вторая Сюзанна Малаго театра—г-жа Садовская 2. Она вѣрно ведетъ роль, но съ много меньшею выразительностью и заразительностью. И образъ, по самому складу исполнительницы, нѣсколько русифицируется. Въ г-жѣ Садовской 2, какъ и въ ея славныхъ родителяхъ, силенъ «московскій отпечатокъ». Говоритъ она «по московски». Избави Богъ ставить это въ укоръ! Но когда этотъ говоръ очень замѣтно обозначается въ роли французской субретки, онъ мѣшаетъ нужной иллюзіи, онъ—въ противорѣчіи съ обликомъ. Экспромптомъ, когда совпала болѣзнь обѣихъ Сюзаннъ, эту роль играла еще третья исполнительница, г-жа Берсъ.

Графиня Альмавива — сентиментальная, чувствительная, склонная къ слезѣ. Такою и рисуетъ ее, съ нѣкоторою, идущею къ характеру роли, приподнятостью, г-жа Яблочкина. У второй исполнительницы роли, г-жи Левшиной графиня много строже, съ бо̀льшимъ характеромъ, съ бо̀льшею рѣзкостью въ голосѣ, которыхъ не было въ графинѣ. Артисткѣ трудно уложить свою индивидуальность въ рамки этого образа. Да и энергичное лицо ея, хотя

и смягченное пудренымъ парикомъ, ея глаза, тембръ голоса мало подходятъ для него. Нѣсколько энергиченъ и г. Ленинъ для роли Альмавива. Вовсе не нужно очень ужъ «разслаблять» этого графа или подчеркивать его недалекій умъ, его душевную дряблость. Она проступаетъ сама и безъ подчеркиваній. Объ этомъ достаточно позаботился Бомарше, который въ Альмавивѣ зло смѣялся надъ распадающимся, изжившимъ себя «старымъ порядкомъ». Но такъ-же не нужно надѣлять Альмавива сильною волею, большою рѣшительностью. А они бросались въ глаза въ Альмавивѣ г. Ленина.

Было бы очень долго перебирать всю галлерею фигуръ комедіи. Каждая у Бомарше—со своимъ ярко-комическимъ содержаніемъ, со своимъ характернымъ лицомъ. И почти каждая была сдѣлана исполнителями въ Маломъ театрѣ замѣтною, вкладывала свою долю интереса въ спектакль. Особенно ярко обозначились Бридуазонъ г. Рыбакова, отлично выразившаго напыщенную пошлость, самовлюбленную глупость и тупое глубокомысліе этого вороватаго представителя правосудія; садовникъ Антоніо г. Правдина, донъ-Базиліо г. Головина и г. Айдарова, давшихъ совершенно различные, но одинаково характерные комическіе образы.

Къ усиліямъ актеровъ прибавилъ свой талантливый трудъ К. А. Коровинъ, давшій очень хорошіе эскизы для декорацій. Особенно удачна спальня графини Альмавивы въ гобеленахъ и импозантная зала аудіенцій, гдѣ графъ творитъ судъ. Вообще у спектакля — отличная внѣшность. И, какъ я уже отмѣчалъ, онъ принятъ московскою публикою съ большимъ сочувствіемъ. «Фигаро» сразу занялъ доминирующее мѣсто въ репертуарѣ послѣдней части сезона и исполняется неизмѣнно при переполненномъ зрительномъ залѣ, покорно отдающемъ себя во власть стараго французскаго чародѣя театра.

Постановкѣ «Безумнаго дня» предшествовала постановка трехъ русскихъ пьесъ. Изъ нихъ одна — изъ стараго репертуара, въ свое время, лѣтъ двадцать назадъ, имѣла въ Маломъ театрѣ большой успѣхъ, поддержанная громадными талантами М. Н. Ермоловой и Е. К. Лешковской, изъ

которыхъ первая была тогда въ полномъ расцвѣтѣ силъ, вторая—въ полной красотѣ юности. Это—«Въ старые годы» И. В. Шпажинскаго, картинка давно отжитыхъ нравовъ, на фонѣ которыхъ разыгрывается сильная, не лишенная мелодраматическаго характера, фабула. Въ пьесѣ этой отжиты не только нравы, но и тема и манера письма; отъ всего одинаково отдаетъ стариною. Пьеса говоритъ не только о томъ, какъ жили, но и какъ писали для театра «въ старые годы». Значительнаго интереса эта сценическая реставрація возбудить не могла, потому что тутъ реставрируемое—не изъ счастливаго числа не знающихъ обветшанія произведеній высокаго искусства. Не страшны «Безумному дню» и пять четвертей вѣка. Но для «Старыхъ годовъ» и одна его четверть — старость, все успѣваетъ одряхлѣть и выцвѣсти. Пьеса была возвращена въ репертуаръ Малаго театра, по всѣмъ вѣроятіямъ, изъ соображеній, такъ сказать, юбилейныхъ: чтобы ознаменовать четвертьвѣковой юбилей драматурга, въ свое время усердно послужившаго этому театру. Но врядъ ли реставрированнымъ «Годамъ» суждена долгая жизнь въ театрѣ въ ихъ второй приходъ, хотя разыграна она удачно и нѣкоторыя роли переданы съ большою драматическою силою. Но работа и талантъ актеровъ приложены здѣсь къ тому, чему зритель уже не хочетъ дарить ни своего вниманія, ни своего взволнованнаго сочувствія.

Изъ двухъ новыхъ пьесъ одна — комедія современныхъ упадочныхъ нравовъ, рядъ картинъ жанра, другая — психологическая драма съ этической проблемой. «Болотные огни» г. Гнѣдича обращены одними своими сатирическими остріями противъ развала семьи и брака, противъ грязи, которою осквернилась святыня любви, другими — противъ уродства нѣкоторыхъ теченій въ новомъ искусствѣ. Въ этой второй части своего обличительнаго содержанія «Болотные огни» нѣсколько запоздали, потому что объявляютъ войну явленію уже отжившему, той накипи, которая уже смыта временемъ. Пародіи на поэтовъ-декадентовъ, на художниковъ-импрессіонистовъ, на новаторовъ театра звучатъ, какъ анахронизмъ. Новое искусство, такъ много давшее цѣннаго, принесшее во многомъ истинное обновленіе, уже пережило всегда неизбѣжный періодъ Sturm'a-Drang'a, періодъ

крайнихъ увлеченій и преувеличеній, само отреклось отъ нихъ и отмело отъ себя все, что прилипало къ нему уродливаго или шарлатанскаго. И это шарлатанское, обнаруживъ свою истинную природу, потеряло уже всякую привлекательность, это уродливое, крайнее, уже никому не импонируетъ и перестало играть сколько-нибудь замѣтную роль. Каррикатура, это могучее орудіе борьбы, насмѣшка, лишились, такимъ образомъ, интереса, не являются оправданными, потому что окончилась уже самая борьба. И эти сатирическія острія «Болотныхъ огней» кажутся зазубрившимися, притупившимися.

Много современнѣе, жизненнѣе и интереснѣе другая часть комедіи, въ изображеніяхъ которою современнаго нравственнаго развала, съ «болотными огоньками» вмѣсто свѣточей идеала, есть, если не значительность, то мѣткость, и въ нѣкоторыхъ отдѣльныхъ фигурахъ, слагающихъ печальную картину,—характерность. И эти фигуры отлично возсоздаются на Малой сценѣ, особенно г-жами Никулиной, Смирновой, а также Яблочкиной, Комаровской, г. Климовымъ и др. Объ исполненіи г-жей Салинъ ролиКати, которая—свѣтлое пятнышко на этомъ темномъ фонѣ, мучительно вырывается изъ вязкаго болота,—я уже говорилъ выше. Другая Катя—г-жа Щепкина, артистка съ нѣсколькими годами театральнаго прошлаго, но въ Маломъ театрѣ играющая первый сезонъ. Въ ея игрѣ сказываются навыки, пріобрѣтенные на другихъ сценахъ: подчеркнутость, форсированность, склонность класть краски излишне густыя, въ ошибочномъ расчетѣ, что это дастъ большой эффектъ. При нѣкоторой внутренней холодности—внѣшняя напряженность, условныя формы выраженія чувствъ и страстей, отчего убываетъ впечатлѣніе искренности, дѣлается замѣтна «игра». Такъ было и въ роли Кати и особенно — въ роли героини «Стараго обряда», о которомъ еще будетъ рѣчь ниже.

Лучшее въ исполненіи комедіи г. Гнѣдича—общій его строй, образцово слаженный ансамбль, великолѣпно ведущійся діалогъ, благодаря чему если не весь спектакль, то нѣкоторыя его части, напримѣръ,—весь второй актъ,—даютъ полный эффектъ, смотрятся съ большимъ интересомъ.

Стоитъ несомнѣнно вниманія, и по темѣ, и по нѣкоторымъ подробностямъ ея разработки, другая новая пьеса репертуара Малаго театра, — «Старый обрядъ» г. Будищева, раньше носившій названіе «Живые и мертвые». Этимъ первымъ названіемъ яснѣе обозначалось главное содержаніе драмы, потому что оно — въ рѣшеніи вопроса: кто живые? Тѣ-ли, которые кладутъ краеугольнымъ камнемъ жизни долгъ, или тѣ, которые сдвинули этотъ камень, которые рѣшили, что долженъ быть освобожденъ человѣкъ отъ «путъ долга». «Весь смыслъ бытія, вся цѣль міра — мое счастье. Я—центръ, я—начало и конецъ. И потому для меня нѣтъ ничего, морально-обязательнаго. Мнѣ все дозволено. Долгъ—условность. Содержаніе совѣсти—только мое благо»,—такъ приблизительно формулируется въ пьесѣ «новая мораль». «Они подняли свой мизинецъ, какъ священное знамя,—говоритъ страстный отрицатель этой морали, отбивающійся отъ ея соблазна; и ему поклонились. Ему, который завтра будетъ лишь кормомъ могильнаго червя». На чьей сторонѣ правда, кто «живой» и кто—«мертвый»? Есть-ли въ новомъ ученіи, заимствованномъ у Ницше, сила, или это только «поросячья философія», какъ говоритъ герой драмы, Кондаревъ? Художнику мало для себя рѣшить такъ или иначе этотъ большой вопросъ. Надо выразить свой отвѣтъ съ убѣдительностью художественною, т. е. такъ раскрыть психологическое и жизненное содержаніе обоихъ отвѣтовъ, чтобы правильность одного и ошибочность другого выступили съ непосредственною убѣдительностью. Такой убѣдительности нѣтъ въ изображеніяхъ г. Будищева. И прежде всего потому, что онъ, чтобы облегчить себѣ художественную аргументацію и посрамить то, что хочетъ посрамить, предварительно, прежде чѣмъ привести два борющихся начала, два борющихся типа въ столкновеніе, весьма преуменьшаетъ одну изъ сторонъ,—и самую мораль, и ея исповѣдника. Борьба ведется не съ ницшеанствомъ, ученіемъ, можетъ быть, и ложнымъ, но сильнымъ, а съ его подмѣною, жалкою идейною мелочью, съ каррикатурою на него; но тогда и побѣда автора только надъ этою мелочью, только надъ каррикатурою. Оттого побѣда—очень легкая, но въ такой же мѣрѣ и малоцѣнная.

Посрамляется не идея, оказавшая на умы очень большое вліяніе, а грубый инстинктъ, лишь кое-какъ, наскоро натянувшій на себя маску ницшеанской идеи. Посрамляется «поросячья философія» и оводевиленное ницшеанство.

Такимъ же образомъ въ носителя «идеи» выбирается герой маленькій, пошлый и жалкій, въ которомъ не видно никакого настоящаго дерзновенія, никакой силы духа, хотя бы и темной. Герой мелкой авантюры, соблазнитель чужихъ женъ, и только. Всѣмъ этимъ очень уменьшается значеніе той задачи, за которую взялся авторъ «Стараго обряда». И въ этой своей части пьеса его лишена цѣнности и не стоитъ серьезнаго вниманія.

Но носитель старой морали долга, который въ ужасѣ и растерянности стоитъ передъ натискомъ «новой религіи», религіи вседерзанія и вседозволенности, и тотъ душевный хаосъ, который поднятъ въ немъ тѣмъ, что подвергнуто сомнѣнію несомнѣнное, что видитъ онъ шатаніе всѣхъ его этическихъ основъ, — это изображено г. Будищевымъ и интересно и искренно. Чтобы ударъ новыхъ моральныхъ ученій по душѣ страстнаго приверженца стараго уклада былъ особенно силенъ и трагиченъ, г. Будищевъ выбираетъ не только моральнаго «старовѣра», но и просто старовѣра, сына раскольничьей среды, съ раскольничьей психикой, съ раскольничьей душевной складкой. Тутъ корни стараго уклада особенно глубоки, цѣпки и крѣпки, тутъ долгъ — не только убѣжденіе, но чувство пропитало все существо. И вотъ приходятъ какіе то иные люди, умные, сильные, смѣлые и объявляютъ: долгъ—только вымыселъ, старая сказка, совѣсть — только историческій пережитокъ, только костыли, которые нужны хромому, только очки, которые нужны близорукому. Тотъ, кто силенъ, тотъ, кто зорокъ, пусть отброситъ костыли и очки. Къ чему ему они? Они только портятъ жизнь. И въ Кондаревѣ—героѣ-старовѣрѣ пьесы — потрясается вся основа жизни. Если бы онъ былъ фанатикомъ, онъ бы просто отшвырнулъ все это, какъ грѣховную ересь, какъ дьяволово навожденіе. Но у Кондарева броня старой вѣры уже разрушена, открылись уязвимыя мѣста. Чувство долга, совѣсть, все въ душѣ протестуетъ противъ новаго идола, противъ «своего мизинца» въ качествѣ священнаго знамени. Но та же душа уже

не можетъ радостно, безмятежно и увѣренно склоняться передъ прежнимъ богомъ. Новое нельзя просто отвергнуть. Это надо одолѣть. Разбронированная душа заметалась. Въ нее вошла трагедія. Таково внутреннее содержаніе Кондарева. И авторъ, который остро чувствуетъ эту трагедію, изображаетъ ее искренно и правдиво, платя замѣтно дань вліяніямъ Достоевскаго.

Г. Будищевъ—слабый драматургъ, не только тѣмъ, что мало владѣетъ драматургическою техникою, не знаетъ, какъ сочетать сцены, какъ обосновать выходы, но еще больше тѣмъ, что для своего психологическаго содержанія не умѣетъ найти удачныхъ драматическихъ выраженій, отражать психику чрезъ дѣйствіе. Та «интрига», которую онъ выбралъ, плохо помогаетъ Кондареву выразить сущность своей души и ея трагедіи. По ходу интриги Кондареву, у котораго «ницшеанецъ», его моральный врагъ, крадетъ любовь жены и супружескую честь, приходится быть ревнивцемъ. И эта ревность, которая въ данномъ случаѣ — только отъ фабулы, вдругъ выступаетъ впередъ какъ самостоятельное и даже главное содержаніе, заслоняетъ и путаетъ то, что наиболѣе интересно и значительно въ пьесѣ. И, слѣдуя за авторомъ, Кондаревы Малаго театра, г. г. Падаринъ и Лепковскій, тоже передвигаютъ центръ вниманія въ эту сторону—къ мукамъ обманутаго мужа, къ ревнивой подозрительности, и ревнивой мстительности. Оба, особенно г. Падаринъ, передаютъ драму ревности съ большою силою; но у обоихъ не находитъ полной выразительности и отчетливости та трагедія запутавшейся въ моральныхъ противорѣчіяхъ души, которую я слегка обрисовалъ выше и только которою «Старый обрядъ» и привлекаетъ вниманіе.

Между Кондаревымъ и Опалихинымъ, любовникомъ «ницшеанцемъ», какъ между молотомъ и наковальнею,—жена перваго, Таня. И въ ней живъ «старый обрядъ», идеи долга властны надъ ея душою, и совѣсть ея не заглушена софизмами вседерзанія и вседозволенности. Но любовь отдала ее во власть Опалихину, а черезъ него—и во власть соблазнамъ его «религьишки». Оттого въ ней большой разладъ. Впрочемъ, эта сторона образа лишь слабо намѣчена авторомъ, и такъ, что исполнительницѣ болѣе чѣмъ

трудно этотъ разладъ выдвинуть ясно впередъ. Но когда наступаетъ крушеніе любви, когда съ глазъ спадаетъ пелена влюбленности, и она уже зорко видитъ ложь въ словѣ и чувствѣ Опалихина, когда ничѣмъ не затуманенная совѣсть встаетъ на дыбы и жестоко терзаетъ за грѣхъ,—трагедія Тани дѣлается яркой, захватывающей. Жжетъ раскаяніе, сжимаетъ сердце ужасъ потерять дѣтей; надломилась душа—подъ непосильною ношею, погасъ свѣтъ разума. Это хорошо, съ силою написано авторомъ. И, почувствовавъ тутъ большой просторъ своему темпераменту и своему таланту, г-жа Пашенная, блѣдная, какъ и сама Таня, въ предыдущемъ актѣ драмы, умѣетъ дать большое впечатлѣніе, раскрываетъ всю великую муку чистой Таниной души. И показывается все это просто, безъ аффектаціи, безъ театральныхъ фальсификацій. Другая Таня—г-жа Щепкина, объ игрѣ которой въ этой роли я уже говорилъ. Сопоставленіе двухъ исполненій особенно ясно выдаетъ ошибку второй исполнительницы, не въ толкованіи роли, которая слишкомъ ясна, но въ формахъ игры; выдаетъ недостаточную внутреннюю обогрѣтость и излишнюю драматизацію.

Остальныя роли въ «Обрядѣ» незначительны, не имѣютъ ни самостоятельной цѣнности, ни нужной связи съ дѣйствіемъ пьесы, съ главными ея персонажами, и не даютъ матеріала исполнителямъ. Интереснѣе другихъ фанатическая представительница «стараго уклада», вся пропитанная его ригористическимъ духомъ, мрачно-скорбная отъ того, что шатаются устои. Такою, съ огнемъ вѣры въ глазахъ, съ проклятіемъ и угрозою на устахъ, ярко изображаетъ ее г-жа Смирнова; болѣе сострадающею, чѣмъ осуждающею, рисуетъ Кондареву вторая исполнительница, г-жа Турчанинова.

Художественный театръ за срокъ, обнимаемый настоящимъ обзоромъ, не далъ новой постановки. Слѣдуетъ отмѣтить въ его жизни день 17-го января, когда исполнилось 50 лѣтъ со дня рожденія А. П. Чехова. Театръ ознаменовалъ этотъ грустный юбилей безъ юбиляра красивымъ, благородно обставленнымъ, «чеховскимъ утромъ», на которомъ В. И. Немировичъ-Данченко разсказывалъ о томъ, какая большая была близость между Чеховымъ и этимъ театромъ, а артисты прочитали первый актъ «Иванова», по

тонкости настроеній не уступающій самымъ прекраснымъ чеховскимъ страницахъ и ужъ ясно обозначившій новую драматургическую манеру Чехова, и третій актъ изъ «Дяди Вани». Впрочемъ, «прочитали»—плохо опредѣляющее слово. Это было не просто чтеніе, эта была и не игра, но нѣчто среднее между тѣмъ и другимъ, очень своеобразное и давшее весьма сильное впечатлѣніе. «Читали» безъ книгъ, потому что всѣ участники знаютъ свои роли наизусть, и, читая, давали всю полноту чувствъ, все богатство и яркость переживаній, экономя лишь жесты, движенія, ихъ сводя почти на-нѣтъ. И были, конечно, безъ гримовъ. Впечатлѣніе давалось полное и очень сильное. Конечно, было это возможно только потому, что за чтеніемъ стоялъ долгій рядъ спектаклей, который и далъ всѣмъ сжиться съ читаемымъ. И потомъ, каждый слушатель привносилъ свои воспоминанія зрителя. Потому, когда дѣлаютъ изъ этихъ опытовъ «чтенія» выводъ, что «спектакль»—лишній, можно всего достигнуть и безъ него,—то это выводъ весьма торопливый и близорукій, никакъ не оправдываемый самымъ блестящимъ успѣхомъ «чтенія» на чеховскомъ утрѣ. Но, ничего не доказывая, чтенія эти были прекрасны, дали пережить два чеховскихъ акта съ особою тонкостью и прелестью.

Театръ Незлобина продолжаетъ вести энергичную, но все еще малоуспѣшную борьбу съ равнодушіемъ и недовѣріемъ московской публики, которая въ дѣлахъ театральныхъ любитъ семь разъ примѣрить, одинъ разъ отрѣзать и туга на новыя симпатіи. Впрочемъ, повинна въ малопосѣщаемости новаго драматическаго театра не только эта психика публики, но повиненъ и самъ театръ. У него—интересный репертуаръ, но слабая труппа, съ пробѣлами въ самыхъ важныхъ амплуа, и почти всегда исполненіе оказывается ниже исполняемаго. И врядъ-ли театру суждено выйти побѣдителемъ изъ этой борьбы съ публикою, если онъ и въ будущемъ сезонѣ останется при тѣхъ-же актерскихъ силахъ. Самъ театръ остро почувствовалъ недостаточность своей труппы, когда взялся за постановку «Анѳисы» Леонида Андреева. Говоря театральнымъ языкомъ, пьеса «не расходилась». Некому было играть Анѳису, и театру пришлось искать

исполнительницу на сторонѣ. И хотя театръ не созналъ необходимости такихъ-же поисковъ для роли Костомарова, тутъ обошелся своими силами,—и эта роль не имѣла въ его труппѣ сколько-нибудь подходящаго исполнителя. На примѣрѣ «Анѳисы» особенно ясно обозначалась недостаточность, неполнота и слабость труппы. Если не вполнѣ, то въ значительной мѣрѣ въ этомъ—причина, почему Незлобинскій театръ, который долженъ-бы привлекать вниманіе и своимъ репертуаромъ, и заботливыми постановками, и всѣмъ добросовѣстнымъ, уважительнымъ, даже любовнымъ отношеніемъ къ дѣлу, привлекалъ это вниманіе лишь въ малой мѣрѣ. Онъ рѣдко видѣлъ свою зрительную залу наполненною, не могъ вести успѣшную конкурренцію съ другими театрами.

Для роли Анѳисы театръ Незлобина пригласилъ петербургскую артистку, г-жу Рощину-Инсарову, которая подходитъ къ этой андреевской героинѣ и своимъ внѣшнимъ обликомъ и характеромъ своего сценическаго темперамента. Въ лицѣ ея, тонкомъ, нервномъ и оригинальномъ, есть прелесть загадочности, во всемъ ея видѣ есть надорванность и какая-то жуткость, и въ темпераментѣ—сосредоточенность, больше глубокой скорбности, чѣмъ мелкой экспансивности. Была бы большая бѣда и для роли и для «разума» всей пьесы, если бы Анѳиса оказалась награжденной истеричностью, если бы всѣ ея слова и поступки были голосомъ разбитыхъ, больныхъ нервовъ, ненормальной неуравновѣшенности, и если бы значительность переживаній была подмѣнена театральной эффектностью. Анѳиса Незлобинскаго театра этимъ отнюдь не грѣшитъ. Въ исполнительницѣ есть сосредоточенный, «черный огонь», какъ говоритъ про нее Костомаровъ. И онъ освѣщаетъ своеобразно, интересно и правдиво всю роль. Была ясно видна сильная душа, отъ начала обреченная трагическимъ переживаніямъ, были большія чувства. И они особенно властно захватили зрителя въ заключительной сценѣ второго акта, когда Анѳиса бьется въ мольбахъ и отчаяніи, еще не рѣшающаяся повѣрить совершившемуся ужасу, у запертыхъ дверей Костомаровскаго кабинета. Смѣло отрекаясь отъ театральныхъ эффектовъ, строя здѣсь все исполненіе на простыхъ, тихихъ

интонаціяхъ, но въ нихъ влагая глубокое чувство, всю муку мученическую женскаго сердца, артистка производила полное впечатлѣніе. Но не могла его достигнуть въ другой боевой сценѣ пьесы, въ бурной выходкѣ въ третьемъ актѣ, за крестиннымъ обѣдомъ. Эта сцена—очень важная, написанная авторомъ съ большимъ подъемомъ, хотя и достаточно нескладно, запутанно. Тутъ необходима цѣлая буря чувствъ, лишь въ ней могутъ получить оправданіе, психологическое обоснованіе всѣ слова и поступки Анѳисы. Иначе останется лишь грубая выходка, и странно прозвучатъ выкрики: «Господи, вѣдь это-же всѣ знаютъ, что я любовница, любовница вотъ этого!». Не способенъ-ли темпераментъ артистки подниматься до такого предѣла, здѣсь уже безсиленъ побѣждать, или она не вдумалась, не сжилась въ эту сцену—на игрѣ ея въ первомъ спектаклѣ вообще лежали слѣды работы спѣшной и недодѣланной,—но тутъ было больше шума, чѣмъ переживаній, и зритель больше недоумѣвалъ, чѣмъ, пораженный картиною горя, сострадалъ. Недодѣлала исполнительница кое-чего и въ заключительномъ актѣ, въ скорбныхъ финальныхъ аккордахъ драмы, не разглядѣла или не показала, что тутъ Анѳиса—вся любовь. Что только изъ любви выросло ея преступленіе, что любящія руки поднесли Костомарову въ ликерѣ ядъ. Излишне подчеркнутая усталость, упадокъ силъ, апатія заслонили истинный смыслъ Анѳисы въ этомъ актѣ и много отняли изъ его большой лирики. Такъ, неровно, чередуя очень удачное и по замыслу и по выраженію, съ недодуманнымъ и блѣднымъ провела г-жа Рощина-Инсарова эту очень трудную роль и, при всѣхъ недочетахъ своего исполненія, показала, что она—артистка и очень интересная и талантливая, съ чѣмъ-то «своимъ». Потомъ она сыграла Догарессу въ «Снѣ осенняго вечера» Д'Аннунціо. Но было это сыграно такъ очевидно на-спѣхъ, что къ сужденію объ артисткѣ и ея сценическомъ размѣрѣ это не можетъ ничего прибавить. Во всякомъ случаѣ, г-жей Рощиной-Инсаровой труппа Незлобина хорошо себя пополнила. Однимъ пробѣломъ меньше.

Для того чтобы была вѣрно воспринята андреевская пьеса, особенно важно вѣрное исполненіе роли Костомарова, важно не принизить его до

уровня вульгарнаго сластолюбца, развратника и пошляка. Костомарова поднимаетъ надъ такимъ жалкимъ уровнемъ его бурный темпераментъ; Костомаровъ—его игрушка, его рабъ безсильный; онъ—обреченный своимъ страстямъ. Можетъ быть, онъ—и не новый Донъ-Жуанъ, неудержимо влекущійся по идеалу женщины, не это гонитъ его черезъ строй его mille être. Но онъ еще меньше — пошлый ловеласъ и циничный чувственникъ. Его «костомаровщина»—сродни карамазовщинѣ. Нѣкоторыми чертами онъ близокъ Фальку Пшибышевскаго. И совершенно пагубно для образа, —черезъ то—и для всей пьесы, которая, хоть и зовется «Анѳисой», имѣетъ своихъ главныхъ героевъ Костомарова,—совершенно пагубно, говорю я, для образа, если его передаетъ актеръ безъ сильныхъ чувствъ, не способный на большіе подъемы, на всѣ бунты темперамента, не умѣющій на сценѣ горѣть. Такой актеръ, сколько онъ ни понимай Костомарова, неизбѣжно лишитъ его самаго главнаго, непремѣнно принизитъ и, самъ того не желая, оправдаетъ всѣ, такъ ошибочныя, нападки на этого андреевскаго героя. Такъ и было въ театрѣ Незлобина, гдѣ Костомарова игралъ г. Бѣлгородскій, актеръ съ холодкомъ, трудно выходящій изъ равновѣсія, не зажигающійся на сценѣ и вооруженный для передачи великихъ страданій и метаній души только условнымъ, шаблонно-театральнымъ, паѳосомъ.

Другая постановка Незлобинскаго театра — «Мелкій Бѣсъ». Какъ могло случиться, что Ѳедоръ Соллогубъ, несомнѣнный и тонкій художникъ слова, самъ посягнулъ на лучшее свое произведеніе, на романъ и перекроилъ романъ въ пьесу для театра, — я не берусь отвѣтить Вѣдь только для литературнаго ремесленника форма произведенія, выраженіе художественныхъ замысловъ—можетъ быть случайностью, можетъ быть продиктовано соображеніями и расчетами посторонними. Для художника эта форма — органически необходимая. Только такою, а не иною можетъ онъ воспользоваться. И разъ «Мелкій Бѣсъ» вылился, какъ романъ, ничѣмъ инымъ онъ, въ глазахъ самого же творца, не можетъ быть. Мѣнять форму—насиліе. Все въ художникѣ непремѣнно протестуетъ противъ этого. Не говоря уже о томъ, что долгій опытъ доказалъ, что ничего добраго

изъ такихъ передѣлокъ никогда не получалось. Почему — не знаю, но Ѳедоръ Соллогубъ со всѣмъ этимъ не захотѣлъ считаться; его большой вкусъ и серьезное къ своему творчеству отношеніе не удержали его. И онъ разбилъ прекрасную форму своего романа, а изъ груды осколковъ выбралъ нѣкоторые, которые показались ему наиболѣе интересными, или пригодными для театральнаго представленія, и сталъ изъ этихъ осколковъ клеить новую форму, уже не романъ, а драму о Передоновѣ, Варварѣ, Людмилѣ и Недотыкомкѣ. Рядомъ съ отличнымъ повѣствованіемъ встала плохая пьеса съ упрощенною психологіею, съ нестройнымъ дѣйствіемъ, съ упрощеннымъ жанромъ. Все стало и незначительнѣе и грубѣе. А неповоротливый, громоздкій аппаратъ театра, когда ему пришлось овеществлять кошмарныя видѣнія Передонова и реализовать,—то бутафоріей, то живымъ актеромъ,—Недотыкомку, еще прибавилъ по необходимости грубости и вульгарности. И когда потомъ, въ бесѣдахъ съ интервьюэрами, Ѳедоръ Соллогубъ расточалъ любезности постановкѣ и выражалъ свое полное удовольствіе, онъ, думается, только дѣлалъ bonne mine au mauvais jeu. Автору образы и мысли «Мелкаго Бѣса», конечно, дороже, чѣмъ кому нибудь. Они—его дѣти. И если было такъ больно за нихъ постороннему зрителю, какъ же не болѣла душа отца-автора, какъ же могъ онъ не испытывать горькую и острую обиду? Обиду, которую нанесъ самъ себѣ, разодравъ въ клочки свое произведеніе и затѣмъ сшивъ ихъ на скорую руку иглою неопытнаго, неумѣлаго драматурга... То, что получилось въ результатѣ этихъ операцій, — и очень мелко по сравненію съ романомъ, и незначительно безъ такого сравненія, и мало годится для театра, потому что заставляетъ его прибѣгать къ наивнымъ услугамъ экрана и волшебнаго фонаря.

Въ исполненіи совсѣмъ плохое сочеталось съ хорошимъ. Многое хорошее, искреннее и характерное было въ игрѣ г. Неронова—Передонова, вообще лучшаго, самаго даровитаго актера незлобинской труппы. Съ большою характерностью и выпуклостью дала Варвару г-жа Васильева, и выдѣлилась талантливостью, красивою и сильною передачею страсти г-жа Ля-

дова—Людмила, раньше остававшаяся въ труппѣ совсѣмъ незамѣтною. Но весь спектакль смотрѣлся и тяжело, и скучно.

Нѣсколько послѣднихъ строкъ этого обзора—о Ермоловой. 30 января исполнилось сорокъ лѣтъ съ того знаменательнаго въ жизни Малаго театра дня, когда впервые взошла звѣзда великой артистки, когда она, еще воспитанница Театральной школы, сыграла Эмилію Галотти. Какіе это прекрасные сорокъ лѣтъ, какъ богаты великолѣпными художественными свершеніями! Въ Ермоловой и Малый театръ и все русское сценическое искусство видятъ лучшую свою гордость и прекраснѣйшую свою славу. Въ исторіи нашего театра Ермолова—одна изъ самыхъ блестящихъ страницъ. Предъ этимъ именемъ смолкаютъ всѣ разногласія и всѣ голоса сливаются въ одинъ хоръ восторга. Конечно, онъ грянулъ бы въ юбилейный день съ чрезвычайною силою, но М. Н. Ермолова категорически отказалась отъ всякаго чествованія, настояла даже на томъ, чтобы въ вечерѣ 30-го января она не появилась на Малой сценѣ. Но печать справедливо ослушалась воли артистки и въ этотъ день посвятила ей рядъ статей, дала восторженную оцѣнку и громаднаго таланта Ермоловой и ея важной роли въ жизни Малаго театра. А на слѣдующей день, въ утреннемъ воскресномъ спектаклѣ, и публика, воспользовавшись тѣмъ, что Ермолова играла царицу Марѳу въ хроникѣ Островскаго, выразила ей свои яркія симпатіи, ту громадную любовь, которую, разъ принявъ въ свое сердце, Москва пронесла во всей полнотѣ черезъ нѣсколько десятилѣтій.

Проф. Б. В. Варнеке. Исторія русскаго театра. Часть вторая, XIX вѣкъ (опытъ изложенія). Казань, 1910.

Привѣтствуя въ I-мъ выпускѣ «Ежегодника» 1909 г. (стр. 120—121) первую часть полезнаго труда проф. Варнеке, я замѣтилъ, что авторъ этой книги «поставилъ себѣ очень скромную задачу: его книга—не ученое изслѣдованіе, а только легкій очеркъ.... только программа для будущаго болѣе солиднаго изслѣдованія, но программа, составленная съ отчетливымъ знаніемъ дѣла, въ живомъ и ясномъ изложеніи».

Ту же характеристику мнѣ приходится повторить и теперь. Для того чтобы оградить себя отъ излишне строгихъ, можетъ быть, и черезчуръ придирчивыхъ, требованій, авторъ призналъ нужнымъ прибавить къ заглавію второй части своего труда слова: «опытъ изложенія» и указать на то, что на его долю выпала очень трудная задача, по выполненію которой у него не было предшественниковъ. «Отсутствіе образцовъ и установленныхъ путемъ опыта пріемовъ подбора и расположенія матеріала должно было самымъ печальнымъ образомъ отразиться на особенностяхъ настоящей части моего труда», говоритъ г. Варнеке. «Еще болѣе повредило ей отсутствіе надлежащаго матеріала: въ исторіи нашего театра за минувшій вѣкъ есть и отдѣльныя личности и цѣлыя полосы репертуара и театральнаго управленія, совершенно не освѣщенныя»... Отсутствіе предшественниковъ,—особенно—съ точки зрѣнія установленнаго трафарета,—бѣда еще не большая: чѣмъ больше простора для самостоятельности автора, тѣмъ лучше. Недостатокъ матеріала—бѣда уже гораздо серьезнѣе. Но въ этомъ отношеніи Б. В. Варнеке, кажется, нѣсколько преувеличиваетъ свои отрицательныя сужденія. При болѣе внимательныхъ и настойчивыхъ поискахъ можно найти довольно-таки много такого, что ускользнуло отъ составителя «Исторіи». Такъ, напримѣръ, упоминая о высказанномъ мною пожеланіи, чтобы въ его трудѣ было удѣлено также мѣсто и исторіи провинціальныхъ нашихъ театровъ, г. Варнеке замѣчаетъ, что «это пожеланіе принадлежитъ къ числу тѣхъ, которыя гораздо легче высказать, чѣмъ осуществить». По словамъ г. Варнеке выходитъ, что у насъ только и есть, что исторія Кіев-

скаго театра, «прекрасно составленная г. Николаевымъ». Между тѣмъ, если порыться хорошенько въ «Губернскихъ Вѣдомостяхъ» разныхъ городовъ и годовъ, то не трудно будетъ отыскать цѣлый рядъ статей о театрахъ Казанскомъ, Пензенскомъ, Одесскомъ, Орловскомъ, Тамбовскомъ, Харьковскомъ, даже Сибирскомъ и о многихъ еще другихъ; а о Нижегородскомъ театрѣ существуетъ даже цѣлая книжка *А. С. Гацискаго* (1867). Вообще, если заглянуть въ извѣстный библіографическій трудъ покойнаго *В. И. Межова* «Исторія русской и всеобщей словесности» (Спб. 1872), то тамъ окажется порядочная библіографія нашихъ провинціальныхъ театровъ. Кромѣ того, въ «Пантеонѣ» постоянно помѣщались обозрѣнія провинціальныхъ сценъ, а въ позднѣйшее время въ газетахъ петербургскихъ и московскихъ нерѣдко можно было встрѣтить провинціальныя корреспонденціи о театрѣ. Весь этотъ матеріалъ, довольно-таки обширный, до сихъ поръ лежитъ втунѣ, никѣмъ не разсмотрѣнный, не приведенный въ какую-нибудь систему; а сколько въ немъ нашлось бы любопытныхъ подробностей для историка театра! Такимъ образомъ, выражая свое пожеланіе, я вовсе не думалъ «ради краснаго словца» задавать составителю «Исторіи» какую-то сказочную задачу «сдѣлать что-нибудь изъ ничего», а основывался на фактахъ. Понятно, съ другой стороны, что провинціальный изслѣдователь въ отношеніи къ этого рода матеріаламъ находится въ невыгодномъ положеніи: можетъ быть, въ мѣстныхъ библіотекахъ и нельзя достать всего, что нужно. Но, въ такомъ случаѣ, и слѣдовало бы прямо сказать: этого матеріала у меня нѣтъ подъ руками, а не говорить, что его вообще не существуетъ...

У г. Варнеке не оказалось подъ руками и еще кое-какихъ данныхъ, касающихся уже не провинціи, а столицъ; но упрекать его трудъ въ неполнотѣ не поднимается рука послѣ его собственнаго признанія, что онъ смотритъ на свою книгу «только какъ на черновой набросокъ, первый остовъ того зданія, соорудить которое суждено» другимъ,—«какъ на подобіе того кафтана перваго портного, изъ-за котораго препиралась г-жа Простакова со своимъ Тришкой. Кому-нибудь да нужно было сдѣлать начало».

И за это «начало», во многихъ отношеніяхъ очень удачное, можно только поблагодарить г. Варнеке. Не слѣдуетъ забывать, что его сжатый очеркъ, всего въ 400 страницъ, обнимаетъ цѣлый вѣкъ существованія нашего театра,—и еще какой вѣкъ! Вѣкъ Шаховского и Грибоѣдова, Кукольника и Полевого, Пушкина и Гоголя. Островскаго и Чехова... Въ этомъ сжатомъ, но достаточно яркомъ и интересномъ изложеніи не опущено ничего существеннаго, о каждомъ выдающемся явленіи нашей драматической литературы или сцены упомянуто, хотя бы въ нѣсколькихъ словахъ, для всего нашлось свое мѣсто, а нерѣдко—и свое мѣткое словцо. Съ точки зрѣнія систематизаціи матеріала едва ли можно сдѣлать сколько-нибудь серьезныя возраженія. «Первый портной», несомнѣнно, съ большимъ трудолюбіемъ и искусствомъ подобралъ лоскутки для своего кафтана, который, если вышелъ «немножко узенекъ», такъ только оттого, что его приходилось шить на огромный ростъ.

Будемъ надѣяться, что почтенный авторъ не остановится на этой первой попыткѣ и современемъ дастъ свою «Исторію» въ новой и болѣе совершенной обработкѣ, устранивъ тѣ ея недочеты, которые всякому добросовѣстному работнику всегда виднѣе, чѣмъ самому придирчивому критику.

Еще одно слово. Въ послѣднихъ строкахъ своего предисловія г. Варнеке выражаетъ сожалѣніе о томъ, что не исполнилъ даннаго въ первомъ выпускѣ обѣщанія—представить очеркъ исторіи нашего балета. Конечно, это пробѣлъ, но гораздо менѣе чувствительный, чѣмъ отсутствіе очерка нашей оперы,—котораго, впрочемъ, авторъ и не обѣщалъ. Для устраненія излишнихъ требованій, слѣдовало бы въ заглавіи книги сказать: «Исторія русскаго *драматическаго* театра». Такое заглавіе вполнѣ отвѣчало бы и содержанію настоящаго труда.

П. Морозовъ.

Юрій Веселовскій. Литературные очерки. Томъ второй. Москва. 1910. Стр. IV + 429. Цѣна 2 р.

Характерная мелочь: сборникъ разрозненныхъ и разнообразныхъ статей о литературѣ заканчивается тщательно составленнымъ именнымъ указателемъ. За послѣдніе годы у насъ появилось множество такихъ сборниковъ, но указателя нѣтъ ни въ одномъ: ни одинъ не изъявляетъ притязаній на такую библіографическую солидность, на научную обстоятельность. Это типично для автора; онъ въ самомъ дѣлѣ на рѣдкость добросовѣстный литературный работникъ. Онъ не ярокъ, ни кого не задѣнетъ, едва ли кого нибудь въ чемъ нибудь убѣдитъ. Но онъ точенъ и достовѣренъ, благожелателенъ и образованъ; его работы вслѣдствіе спокойствія и монотонности стиля и малой оригинальности точекъ зрѣнія производятъ впечатлѣніе чуть не компиляцій; но онѣ всегда основаны на первоисточникахъ, и на факты, собранные въ нихъ, всегда можно безопасно опереться. Эта достовѣрность цѣнна тѣмъ болѣе, чѣмъ шире разнообразіе литературныхъ интересовъ автора, а въ кругъ изученій Ю. А. Веселовскаго входитъ многое отъ старой русской до новой армянской литературы, отъ итальянцевъ до скандинавовъ; надо быть хорошимъ лингвистомъ, чтобы имѣть возможность знакомиться въ подлинникѣ съ столь разнообразными литературами.

Многое въ новомъ томѣ «Литературныхъ очерковъ» ново для русскаго читателя. Въ работѣ о «Шиллерѣ, какъ вдохновителѣ русскихъ писателей», авторъ собралъ множество литературныхъ указаній изъ біографій и сочиненій русскихъ классиковъ; насъ удивило только, что, довольно щедрый на цитаты, онъ еле упомянулъ о Писемскомъ, обойдя молчаніемъ его патетическую характеристику Шиллера («поэтъ человѣчности, цивилизаціи и всѣхъ юношескихъ порывовъ»), столь неожиданную и столь важную для характеристики «угрюмаго скептика» Писемскаго. Статья о «двухъ глашатаяхъ терпимости» напоминаетъ о «Натанѣ Мудромъ» и малоизвѣстной параллели-продолженіи знаменитой драмы о «Ливанскомъ монахѣ» пастора Пфрангера. Г. Веселовскому удалось показать, что мало извѣстная даже

спеціалистамъ идейная пьеса мейнингенскаго придворнаго проповѣдника не «продуктъ піэтизма и приторной морали», а дѣйствительно гуманное произведеніе; полагаемъ, однако, что замѣчаніе Эриха Шмидта о пьесѣ Пфрангера «ein ödes Pastorenstück» остается въ силѣ. Обширная характеристика Корнеля показалась намъ довольно вялой. Хорошо сведены и выбраны любопытные факты въ статьѣ «Къ исторіи литературныхъ репутацій на Руси»; можно пожалѣть, что авторъ не вышелъ здѣсь за предѣлы XVIII вѣка. Еще болѣе интересны и захватываютъ глубже литературную жизнь сопоставленія, сдѣланныя въ работѣ «Изъ прошлаго русской идейной поэзіи», гдѣ отмѣчены гражданскіе мотивы у лириковъ и драматурговъ вѣка Елисаветы и Екатерины. Съ полнымъ основаніемъ указываетъ авторъ, что если все случайное, вымученное, условное или слишкомъ умѣренное въ идейномъ творчествѣ этихъ стихотворцевъ давно утратило для насъ интересъ, то тѣ общія идеи справедливости, гуманности, миролюлія, самоотверженія, истиннаго благородства, гражданскаго мужества, которыя отразились въ произведеніяхъ старыхъ авторовъ, близки и понятны намъ не менѣе, чѣмъ ихъ современникамъ. Этой идейности въ первомъ русскомъ школьномъ журналѣ не отмѣчаетъ справка «Къ юбилею школьныхъ журналовъ въ Россіи». Къ европейской литературѣ возвращаетъ насъ замѣтка о юношескихъ произведеніяхъ Байрона, извѣстныхъ подъ названіемъ «Часы досуга»; авторъ полемизируетъ съ критиками, не придававшими этому лирическому сборнику никакого значенія. Лирикой занятъ онъ также въ статьѣ о «Страдающихъ матеряхъ и заброшенныхъ дѣтяхъ въ творчествѣ Ады Негри». Такое обозрѣніе сюжетовъ и образовъ въ предѣлахъ извѣстной эпохи или литературы—вообще пріемъ, привлекающій вниманіе г. Веселовскаго. Такъ онъ изучаетъ «новыхъ женщинъ» и литературно-артистическій міръ во французскомъ романѣ конца прошлаго вѣка, образы еврейскихъ мечтателей и идеалистовъ въ современной нѣмецкой беллетристикѣ, литературные отголоски «Пробужденіе весны» и т. д. Общей характеристикѣ литературныхъ теченій и явленій посвящены статьи о литературѣ русскихъ армянъ, о шведскомъ романѣ нашихъ дней, о народномъ театрѣ во Франціи;

отдѣльные литературные портреты найдетъ читатель въ характеристикахъ Людвига Якобовскаго, Жоржа Роденбаха и Гергарда Укама-Кноопа, интереснаго нѣмецкаго психолога-романиста, извѣстнаго на его родинѣ, но не у насъ, хотя онъ живетъ въ Москвѣ. Все это безъ большого размаха, но богато фактическимъ содержаніемъ; кто интересуется литературой, всегда найдетъ какое нибудь новое свѣдѣніе въ книгахъ г. Веселовскаго. Для легкаго образовательнаго чтенія онѣ особенно годятся вслѣдствіе ихъ неизмѣнно гуманнаго, широко культурнаго характера; жаль, что въ этомъ отношеніи имъ очень вредитъ монотонность изложенія и вялость обобщающей мысли. Мало давать свѣдѣнія—надо заставлять думать, надо вовлекать въ духовную работу, въ непрерывную активность: иначе и свѣдѣнія не обратятся въ знанія и останутся мертвеннымъ балластомъ, легко покидающимъ бездѣятельную мысль.

Драматическая литература интересуетъ автора больше, чѣмъ театръ, жизнь котораго доходитъ до него по преимуществу чрезъ ея литературныя отраженія, и въ этомъ отношеніи характерно, какъ много мы узнаемъ въ статьѣ о Шиллерѣ о его переводахъ и чтеніи и какъ мало—о сценическомъ его воспроизведеніи; такъ, напримѣръ, совершенно не упомянуты любопытные указанія въ письмахъ Ѳ. М. Достоевскаго и разсказы С. Т. Аксакова о томъ, какъ въ самомъ началѣ XIX вѣка пыталась поставить «Разбойниковъ» казанская университетская молодежь, причемъ будущій писатель взялъ на себя роль старика графа Моора. Тѣмъ не менѣе, въ статьѣ объ изображеніи артистическаго міра въ современной французской беллетристикѣ мы находимъ интересную характеристику цѣлаго ряда французскихъ театральныхъ типовъ. Статья о народномъ театрѣ во Франціи, пожалуй, нуждалась бы въ обновленіи. Дѣло идетъ быстро впередъ въ культурной странѣ, и мы бы ожидали встрѣтить хоть упоминаніе о работахъ такого серьезнаго поборника-драматурга и теоретика народнаго театра, какъ Ромэнъ Ролланъ.

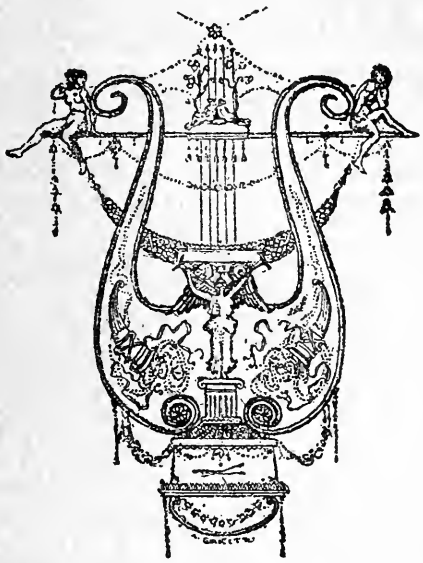
А. Горнфельдъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

ТИПОГРАФІЯ ИМПЕРАТОРСКИХЪ СПБ. ТЕАТРОВЪ МОХОВАЯ, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1910

ВЫПУСКЪ III

СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

Продолженіе см. 3 стр. обложки.

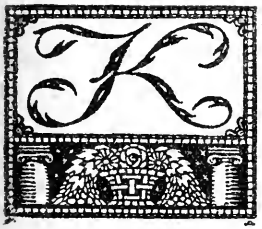
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

(Воспоминанія и отрывки).

ИВ. ЩЕГЛОВА.

I.

ПЕРВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.



АКОЕ ваше *первое* театральное впечатлѣніе [illegible] меня, какъ-то, одинъ извѣстный театрал[illegible] настаивавшій, чтобы я принялся [illegible] ныхъ мемуаровъ.

Признаюсь, этотъ вопрос [illegible] призадуматься...

— Какое мое *первое* театральное впечатлѣніе [illegible]

...Роюсь старательно въ моей памяти... Приходит[illegible] далеко-далеко—чуть не за полвѣка назадъ... Мисл[illegible] день... Гулянье и балаганы на Марсовомъ поле[illegible] маленькій полутемный балаганчикъ. Я—тогда [illegible] лѣтній карапузъ—крѣпко, крѣпко держусь за руку [illegible] моего дѣдушки [1]), взявшаго меня «на балаганы» [illegible] зами въ крохотную сцену, похожую на игрушечн[illegible] и то же время, любопытно и страшно. На сцен[illegible] садъ», дѣйствительно говорится что-то страш[illegible] это только всего театръ маріонетокъ: слышен[illegible] и лучезарный небосклонъ заволакиваетъ над[illegible]

Изъ тучи раздается хриплый прост[illegible] нѣмецкимъ акцентомъ:

— Адамъ, Адамъ... Ти гдѣ?

---

[1]) Баронъ Владиміръ Карловичъ [illegible] генералъ, у котораго я съ дѣтства жил[illegible]

Л. А. ЕЖДРИНСКАЯ ВЪ РОЛИ ЕЛЕНЫ (ЛИКИ).
«ПРИСТАНЬ» ГР. С. П. ЗУБОВА.

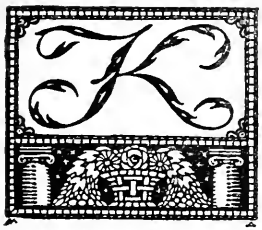
ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОГНИ.

(Воспоминанія и отрывки).

ИВ. ЩЕГЛОВА.

I.

ПЕРВЫЯ ВПЕЧАТЛѢНІЯ.



АКОЕ ваше *первое* театральное впечатлѣніе?—спросилъ меня, какъ-то, одинъ извѣстный театралъ, любезно настаивавшій, чтобы я принялся за писаніе театральныхъ мемуаровъ.

Признаюсь, этотъ вопросъ заставилъ меня сильно призадуматься...

— Какое мое *первое* театральное впечатлѣніе?..

...Роюсь старательно въ моей памяти... Приходится перенестись мыслью далеко-далеко—чуть не за полвѣка назадъ... Масленица. Ясный, морозный день... Гулянье и балаганы на Марсовомъ полѣ... Въ памяти мелькаетъ маленькій полутемный балаганчикъ. Я—тогда тоже маленькій, четырехлѣтній карапузъ—крѣпко, крѣпко держусь за рукавъ генеральскаго пальто моего дѣдушки [1]), взявшаго меня «на балаганы», и впиваюсь жадными глазами въ крохотную сцену, похожую на игрушечный театръ. Мнѣ, въ одно и то же время, любопытно и страшно. На сценѣ, изображающей «райскій садъ», дѣйствительно говорится что-то страшное, несмотря на то, что это только всего театръ маріонетокъ: слышенъ громъ, сверкаетъ молнія и лучезарный небосклонъ заволакиваетъ надвигающаяся мрачная туча.

Изъ тучи раздается хриплый простуженный голосъ, вдобавокъ, съ нѣмецкимъ акцентомъ:

— Адамъ, Адамъ... Ти гдѣ?

---

[1]) Баронъ Владиміръ Карловичъ Клодтъ фонъ-Юргенсбургъ, артиллерійскій генералъ, у котораго я съ дѣтства жилъ и воспитывался.

Голосъ, очевидно, принадлежалъ самому директору театра маріонетокъ, изъ нѣмцевъ, взявшему на себя храбрость изъясняться отъ лица всѣхъ персонажей мистеріи, не исключая Творца Вселенной. Пускай теперь подъ старость многое-многое вспоминается съ тихимъ смѣшкомъ, а въ ту минуту... Брр... какъ было жутко въ ту минуту!

Новый ударъ грома и вторичное хрипѣніе изъ тучи:

— Адамъ, Адамъ... ти гдѣ??

— Я здѣсь... господинъ Богъ!—слышится изъ кустовъ робкій, дрожащій голосъ.

— Зачѣмъ ти не выходиль, когда я говориль?

— Мнѣ... мнѣ стидьно, господинъ Богъ!!

На сценѣ вдругъ свѣтлѣетъ и изъ кустовъ вылѣзаетъ нагишомъ Адамъ, а, вслѣдъ за нимъ, цѣломудренно прикрываясь, показывается долговолосая Ева.

Другихъ картинъ не припомню, но именно эта—«изгнаніе Адама и Евы изъ рая»—быть можетъ благодаря искусной обстановкѣ съ громомъ и молніей, запечатлѣлась неизгладимо.

Такимъ образомъ, «первымъ театральнымъ» впечатлѣніемъ оказалась «мистерія», хотя и приправленная довольно своеобразнымъ діалогомъ.

Помню еще: на недѣлѣ у дѣда были званые блины и во время «блиновъ» было много разговора объ Адамѣ и Евѣ на Марсовомъ полѣ. Двое изъ гостей, извѣстные художники, такъ заинтересовались, что сейчасъ же послѣ обѣда отправились на балаганы. Однако, вернулись они весьма огорченными: балаганчикъ нѣмца они розыскали, но представленіе мистеріи «Адамъ и Ева» было предупредительно прикрыто полиціей и самый балаганчикъ заколоченъ.

«Второе» мое театральное впечатлѣніе уже болѣе отчетливое. Опять зима. Масленица, опять я съ дѣдушкой «на балаганахъ», на Марсовомъ полѣ. На этотъ разъ я попадаю въ большой балаганъ, на представленіе веселой «арлекинады», и восторгу моему нѣтъ предѣла... Это былъ извѣстный

балаганъ Лемана, необыкновенно популярный среди петербуржцевъ, и, по тому времени, выдававшійся блескомъ обстановки и живостью исполненія. Особенной живостью, помню, отличался исполнитель заглавной роли Арлекина. Болѣе ловкаго, проворнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ граціознаго Арлекина мнѣ не случалось видѣть на своемъ вѣку. Онъ весь, что называется, ходилъ ходуномъ, неистощимый въ изобрѣтательности разныхъ арлекинскихъ штукъ и вывертовъ и, казалось, каждый мускулъ его гибкой стройной фигуры жилъ и игралъ. Удивительный господинъ Арлекинъ!

Можете представить себѣ мой дѣтскій ужасъ, когда моего любимца-Арлекина подстрѣлили и, разложивъ на столѣ, разрубили на куски какъ котлету—и вслѣдъ затѣмъ... мою дѣтскую радость, когда добрый Пьерро, собравъ куски трупа, приладилъ ихъ стоймя одинъ къ другому, и Арлекинъ вдругъ ожилъ и завертѣлся весело по сценѣ, сверкая своей пестро-блестящей арлекинской чешуей.

Всѣ эти мелочи особенно ярко всплыли въ моей памяти, когда нынѣшнимъ лѣтомъ я случайно заглянулъ на народное гулянье на Петровскомъ островѣ и увидѣлъ на открытой сценѣ мою добрую знакомую, старушку—Арлекинаду. Только Арлекинъ куда былъ хуже Лемановскаго Арлекина, а обстановка еще того мизернѣе—но остались неизмѣнно тѣ-же народные восторги, вызываемые продѣлками Арлекина и шутками Пьерро—тѣ-же восторги, что и полвѣка тому назадъ въ балаганѣ Лемана... Милый Арлекинъ, добрый Пьерро, веселые друзья моего дѣтства, шлю вамъ нѣжный и благодарный привѣтъ!!.

Въ ту же зиму совершилось въ моей дѣтской жизни еще одно событіе: мнѣ посчастливилось видѣть очень оригинальный, хотя и доморощенный, театръ маріонетокъ! Дѣдъ ѣздилъ по воскресеньямъ обѣдать къ своему брату, Петру Карловичу Клодту (извѣстному скульптору), въ четвертую линію Васильевскаго острова и всегда бралъ меня съ собой, такъ какъ въ домѣ Петра Клодта были дѣти моего возраста.

И вотъ однажды Петръ Карловичъ, или какъ мы, дѣти, его звали—«Дядя Петя»—устроилъ всей дѣтворѣ рѣдкій сюрпризъ... Входъ, ведущій изъ большой залы въ сосѣднюю гостиную, былъ задрапированъ красной занавѣсью и на полу, передъ занавѣсью, устроена театральная рампа—все какъ въ настоящемъ театрѣ. Когда занавѣсъ раздвинулась—мы, дѣти-зрители, ахнули: на темносѣромъ фонѣ (фономъ, между нами говоря, было натянутое байковое одѣяло) обозначились двѣ уморительныя большія фигуры—нѣмца и нѣмки... Нѣмецъ и нѣмка раскланивались съ публикой, жеманно цѣловались, пили изъ маленькихъ кружекъ пиво, пѣли и танцевали, производя натуральностью всѣхъ своихъ движеній полную иллюзію живыхъ людей. Это было чудо искусства—эти клодтовскія маріонетки—и намъ и въ голову не приходило, что за «декораціей-одѣяломъ» прятался ихъ мастеръ «дядя Петя» и тоненькими, ловко прилаженными ниточками управлялъ всѣми поворотами и жестами веселой нѣмецкой парочки.

Дорогой, незабвенный дядя Петя!!.

Прошло около года, и вотъ въ одинъ зимній вечеръ меня нарядили въ голубую канаусовую рубашку, подпоясали серебрянымъ кушакомъ, припомадили и причесали—и черезъ какихъ нибудь полчаса я очутился съ дѣдушкой и бабушкой... *въ ложѣ Александринскаго театра!..*

Нечего и говорить, что я былъ какъ въ туманѣ отъ необычайнаго зрѣлища—до того въ туманѣ, что не только не помню, какъ называлась пьеса, но даже едва помню самую пьесу... Помню только, что пьеса была изъ средневѣковой жизни и при поднятіи занавѣса по сценѣ разгуливали какіе то блестящіе рыцари и восхищались роскошью замка, въ который попали съ охоты. По теперешнему времени, такую жалкую декорацію, изображавшую грязно-желтую стѣну съ грубо намалеванными на ней рыцарскими доспѣхами едва ли можно найти въ театрѣ даже въ глухой провинціи, но тогда это представлялось перломъ декоративной живописи, въ моихъ дѣтскихъ глазахъ въ особенности. Сюжетъ пьесы окончательно испарился изъ моей памяти и только врѣзалась ярко картина, изображавшая

«рыцарскій турниръ». Турниръ былъ обставленъ необыкновенно реально: рыцари были въ шлемахъ съ перьями и въ желѣзныхъ латахъ съ длинными блестящими копьями и—о восторгъ!—на настоящихъ живыхъ лошадяхъ... Когда рыцари сразились посреди сцены у самой суфлерской будки и скрестили копья, меня—а можетъ быть и не одного меня!—обуялъ неодолимый страхъ... какъ бы благородные рыцари не свалились вмѣстѣ съ лошадьми въ оркестръ, на головы музыкантамъ... (былъ же такой случай на сценѣ Большого театра во время представленія оперы «Жидовка»).

На этотъ разъ, по счастью, все обошлось благополучно.

Это было по счету «четвертое» театральное впечатлѣніе, впечатлѣніе уже настоящаго театра и мнѣ до-нельзя досадно, что я никакъ не могу сейчасъ докопаться, какую именно пьесу я видѣлъ? Вѣроятнѣе всего, что это была драматическая передѣлка одного изъ романовъ Вальтеръ-Скотта, которыя тогда еще держались на подмосткахъ Александринскаго театра. Впрочемъ, мое дѣтское воображеніе занимало не столько содержаніе пьесы, смыслъ коего по малости лѣтъ я плохо себѣ уяснилъ, сколько поражало театральное представленіе *вообще:* играетъ музыка, поднимается занавѣсъ и, въ двухъ шагахъ отъ меня, развертываются картины одна другой интереснѣе... Какимъ образомъ все это происходитъ было для меня неразрѣшимѣйшей загадкой.

Вскорѣ мнѣ пришлось быть въ Александринскомъ театрѣ съ дѣдомъ и бабушкой еще раза два и, по окончаніи спектакля, я случайно сдѣлалъ одно невиннѣйшее открытіе, которое въ то время поразило меня необычайно, пожалуй, даже больше самого спектакля... Воспользовавшись тѣмъ, что вслѣдствіе скопленія публики дѣдушка и бабушка задержались въ театральномъ корридорѣ, я потихоньку отъ нихъ проскользнулъ снова въ ложу, чтобы еще разъ взглянуть въ заколдованный уголокъ, называемый «театромъ»... Рампа была потушена, музыканты изъ оркестра разошлись и въ театральномъ залѣ царствовалъ таинственный полумракъ... И вдругъ смотрю, глазамъ не вѣрю,—театральный занавѣсъ тихо-тихо поднимается... Жду, притаивъ дыханіе, что будетъ дальше... Что такое *тамъ*, на тѣхъ

самыхъ загадочныхъ подмосткахъ, гдѣ происходитъ каждый вечеръ столько чудесныхъ вещей??

Увы, полнѣйшее недоумѣніе...

На сценѣ полумракъ; на заднемъ планѣ огромные сѣрые холсты, натянутые на рамы, а на переднемъ — деревянная стойка съ зажженнымъ фонаремъ. По сценѣ ходятъ какіе-то дюжіе мужики въ красныхъ рубахахъ, съ такими же фонарями въ рукахъ и безцеремонно перекликаются... Въ ложу входитъ дѣдушка, обезпокоенный моимъ исчезновеніемъ, и дергаетъ меня за рукавъ моей кучерской шубки: «Пора домой!» Но я не могу оторваться отъ страннаго неожиданнаго зрѣлища... Какая-то непонятная, неодолимая сила притягиваетъ меня къ этому одиноко мерцающему въ полутьмѣ огоньку театральнаго фонарика, точно это не фонарикъ, а театральный священный огонь, затепленный на алтарѣ... Было ли то безсознательное влеченіе къ театру, раннее предчувствіе грядущихъ театральныхъ наслажденій и драматургическихъ терзаній—ничего не знаю... Знаю только то, что съ этой мистической полуночной минуты, въ безмолвіи пустыннаго театра, пробудился во мнѣ неисповѣдимымъ путемъ страстный неисправимый театралъ на всю жизнь... И не странно-ли, что самыя раннія впечатлѣнія театра случайно подобрались чуть-ли не въ символическомъ порядкѣ: мистерія, театръ маріонетокъ, арлекинада и, наконецъ, романтическая драма. Словомъ, какъ бы промелькнула передъ моими дѣтскими глазами цѣлая маленькая исторія театра!

Пройдя такой начальный курсъ, мнѣ уже съ меньшимъ затрудненіемъ предстояло вступить въ свѣтлую область сознательнаго наслажденія драматическимъ искусствомъ.

ВОСПОМИНАНІЯ О НИЖЕГОРОДСКОМЪ ТЕАТРѢ 60-хъ ГОДОВЪ.

П. МОРОЗОВА.

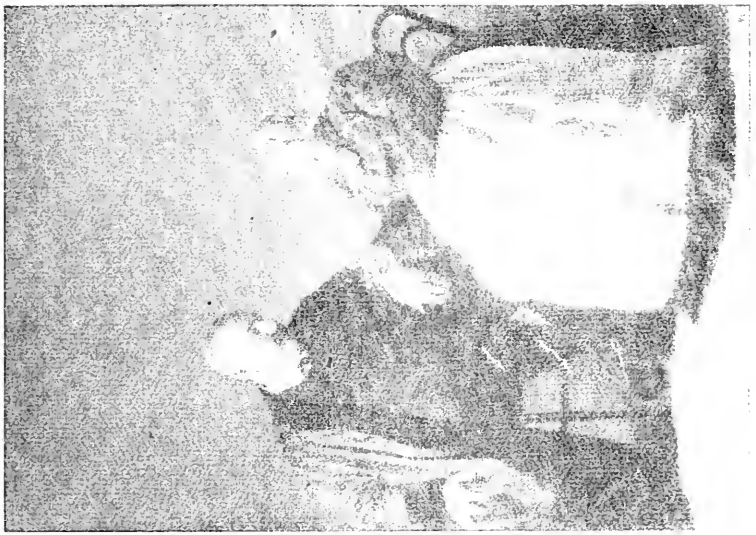
ОИ первыя театральныя впечатлѣнія,—впечатлѣнія дѣтства и ранней юности,—неразрывно связаны съ Нижегородскимъ театромъ.

Я былъ еще ребенкомъ, когда моя бабушка, женщина простая и набожная, вечеромъ, укладывая меня спать, шопотомъ разсказывала мнѣ, какъ въ зимнюю ночь, незадолго до моего рожденія, мирно спавшія улицы, въ тѣ времена еще довольно глухого Нижняго, вдругъ освѣтились яркимъ заревомъ и наполнились шумомъ пожарной тревоги: то горѣлъ старый деревянный театръ, стоявшій невдалекѣ отъ архіерейскаго дома, на одной изъ лучшихъ улицъ. А строгій архіерей Іеремія, выйдя на крыльцо, широкимъ крестомъ осѣнилъ пламя, охватившее «домъ дьявола»,—и пламя, послушное высшему велѣнію, испепелило этотъ домъ до основанія. Нѣсколько лѣтъ можно было еще видѣть это пепелище, обнесенное наскоро сколоченнымъ дырявымъ заборомъ. И всякій разъ, когда бабушка, гуляя со мною, проводила меня мимо «проклятаго мѣста», мнѣ становилось жутко; я тѣсно прижимался къ ней и старался ускорить шаги или перебѣжать на другую сторону улицы. А вечеромъ, ложась спать, непремѣнно приставалъ къ старушкѣ съ просьбой опять разсказать о страшномъ пожарѣ, о дьяволѣ и о томъ, какъ тѣшили его въ проклятомъ домѣ.

— «Да ну тебя, грѣховодникъ, — скажетъ, бывало, бабушка: къ ночи-то и поминать его, рогатаго, грѣхъ тяжкій!»

Но маленькій грѣховодникъ не унимался и, въ концѣ концовъ, добившись своего, съ затаеннымъ страхомъ въ десятый разъ выслушивалъ все то же повѣствованіе,—и долго потомъ мерещились ему во снѣ: то яркіе взлеты пламени, то черный рогатый бѣсъ, то суровый старецъ, благословляющій разрушеніе нечестиваго капища...

Вскорѣ потомъ для этого капища было отстроено новое зданіе, — небольшое, всего въ три этажа, въ самомъ центрѣ города, на Благовѣщенской площади, у Зеленскаго съѣзда, соединяющаго верхній городъ, или, какъ говорятъ въ Нижнемъ, «верхній базаръ», съ берегомъ Волги или «нижнимъ базаромъ». Случилось такъ, что наша семья поселилась въ близкомъ сосѣдствѣ съ этимъ новымъ театромъ,—всего черезъ два дома. Мы жили на дворѣ, во флигелѣ, а другой небольшой флигелекъ дома, въ три окошечка съ мезониномъ, выходившій на улицу, былъ занятъ очень скромнымъ «заведеніемъ» театральнаго парикмахера Стрепетова. На дворѣ возвышалась большая куча песку, на которой я просиживалъ цѣлые часы, выдѣлывая съ помощью деревянныхъ чашечекъ и стаканчиковъ десятки «булокъ» и «гречушниковъ». Сюда ко мнѣ почти всегда приходила худенькая болѣзненная и неуклюжая дѣвочка, лѣтъ на пять, на шесть старше меня,—дочь парикмахера, Поля. Она играла со мною въ песочную «кондитерскую», въ мячъ, въ горѣлки, въ прятки, но чаще любила сидѣть, обнявъ меня или положивъ мою голову къ себѣ на колѣни и перебирая пальцами курчавые мои волосенки, и слушать мою дѣтскую болтовню. А то, бывало, начнетъ и сама разсказывать о томъ, какъ она ѣздила съ отцомъ за Волгу, въ большое село Боръ, что стоитъ какъ разъ насупротивъ Нижняго, на луговомъ берегу, и какой тамъ былъ базаръ, съ пряниками, орѣхами и прочими сластями, которыхъ ей накупили цѣлый платокъ, и какая тамъ красивая церковь; или о томъ, какъ она въ воскресенье ходила въ женскій монастырь, гдѣ молодыя монашенки клеятъ такія чудныя коробочки въ видѣ книжекъ съ золотымъ обрѣзомъ. И она дарила мнѣ такія коробочки, принесенныя изъ монастыря, отъ которыхъ пахло не то клеемъ, не то ладаномъ, и все чаще и чаще задумываясь о монастырскомъ житьѣ, повторяла разсказы о томъ, какіе чудные цвѣты растутъ въ монастырскомъ саду и какъ хорошо поютъ чернички на крылосѣ... «Вотъ, выросту побольше, — уйду въ монастырь!» мечтательно повторяла она. А мнѣ при этихъ словахъ становилось больно и грустно, и я начиналъ плакать и уговаривалъ Полю не уходить, не оставлять меня, и сердился на нее, и



В. Н. ДАВЫДОВЪ ВЪ РОЛИ ГУРИНА, К. А. ВАРЛАМОВЪ ВЪ РОЛИ ДОБРЫНОВА И Б. Е. СТРѢЛЬСКАЯ ВЪ РОЛИ НЯНИ
«ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ» Н. Н. ХОДОТОВА.

[illegible] декомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

[illegible] калища было отстроено новое зданіе, — [illegible] въ самомъ центрѣ города, на Благовѣ- [illegible] съѣзда, соединяющаго верхній городъ, или, [illegible] «верхній базаръ», съ берегомъ Волги или [illegible]. Случилось такъ, что наша семья поселилась въ [illegible] новымъ театромъ, — всего черезъ два дома. [illegible] дворѣ, во флигелѣ, а другой небольшой флигелекъ дома, въ [illegible] съ мезониномъ, выходившій на улицу, былъ занятъ очень [illegible] «заведеніемъ» театральнаго парикмахера Стрепетова. На дворѣ [illegible] большая куча песку, на которой я просиживалъ цѣлые часы, [illegible] кучею деревянныхъ чашечекъ и стаканчиковъ десятки [illegible] «дегунниковъ». Сюда ко мнѣ почти всегда приходила худень- [illegible] и неуклюжая дѣвочка, лѣтъ на пять, на шесть старше [illegible] дочь парикмахера, Поля. Она играла со мною въ песочную «кондитерскую», въ мячъ, въ горѣлки, въ прятки, но чаще любила сидѣть, обнявъ меня или положивъ мою голову къ себѣ на колѣни и перебирая пальцами курчавые мои волосенки, и слушать мою дѣтскую болтовню. А то, бывало, начнетъ и сама разсказывать о томъ, какъ она ѣздила съ отцомъ за Волгу, въ большое село Боръ, что стоитъ какъ разъ насупротивъ Нижняго, на луговомъ берегу, и какой тамъ былъ базаръ, съ пряниками, орѣхами и прочими сластями, которыхъ ей накупили цѣлый платокъ, и какая тамъ красивая церковь; или о томъ, какъ она въ воскресенье ходила въ женскій монастырь, гдѣ молодыя монашенки клеятъ такія чудныя коробочки въ видѣ книжекъ съ золотымъ обрѣзомъ. И она дарила мнѣ такія коробочки, принесенныя изъ монастыря, отъ которыхъ пахло не то клеемъ, не то ладономъ, и все чаще и чаще задумываясь о монастырскомъ житьѣ, [illegible] разсказы о томъ, какіе чудные цвѣты растутъ въ монастырскомъ [illegible] и какъ хорошо поютъ чернички на крылосѣ... «Вотъ, выросту [illegible], уйду въ монастырь!» мечтательно повторяла она. А мнѣ при [illegible] становилось больно и грустно, и я начиналъ плакать, и [illegible] Поля не уходить, не оставлять меня, и сердился на нее, и

бранилъ, а иногда принимался и колотить, за что, въ свою очередь, получалъ отъ нея колотушки. На слѣдующій день ссора кончалась миромъ и ласками, а затѣмъ Поля опять заводила рѣчь о монастырѣ, — и опять повторялся прежній споръ со всѣми его послѣдствіями...

Много лѣтъ спустя, я имѣлъ случай напомнить знаменитой артисткѣ Пелагеѣ Антиповнѣ Стрепетовой эту мимолетную страничку изъ нашей общей дѣтской жизни.

Подруга моихъ дѣтскихъ игръ, между прочимъ, разсказывала мнѣ и про театръ. Отъ нея узналъ я, что люди собираются туда вовсе не затѣмъ, чтобы кланяться дьяволу, котораго тамъ вовсе и нѣтъ, а затѣмъ, чтобы слушать музыку и пѣніе и видѣть танцы и много, много другихъ красивыхъ и интересныхъ вещей. И мнѣ такъ захотѣлось побывать въ этомъ завѣтномъ домѣ, стѣны котораго были увѣшаны огромными, въ большой газетный листъ, афишами, иногда (въ бенефисные дни) красными, зелеными, желтыми, что я неотступно просилъ мою мать взять меня съ собой въ театръ. Наконецъ, мое желаніе исполнилось: однажды вечеромъ мать одѣла меня въ праздничный костюмъ и привела въ театръ, гдѣ ею взята была ложа. Мнѣ было въ ту пору уже лѣтъ семь, и на увѣщанія вести себя смирно и не разговаривать громко я отвѣчалъ уже съ нѣкоторою обидчивостью, что я — «не мальчишка». Однако, видъ театральной залы, ярко освѣщенной и наполненной нарядною публикою, музыканты съ невиданными дотолѣ инструментами, яркій занавѣсъ, изображавшій, кажется, какой-то веселый пейзажъ, и вообще необычныя впечатлѣнія сразу заставили меня забыть о солидности: я началъ всюду показывать пальцами и громко спрашивать: «Это что? А это что?» Этимъ проявленіямъ моего любопытства былъ сейчасъ же положенъ предѣлъ строгимъ замѣчаніемъ матери, что если я еще разъ крикну, то сидящій въ креслахъ полиціимейстеръ велитъ вывести меня изъ театра. Я умолкъ и все время со страхомъ поглядывалъ на нашего добраго знакомаго, полиціимейстера Каргера, и мнѣ казалось, что его длинные черные усы какъ-то таинственно шевелятся, словно указывая на меня... Но вотъ оркестръ умолкъ, поднялся

занавѣсъ: по сценѣ расхаживали и громко разговаривали между собою какіе-то странные люди, никогда мною не виданные. «Это ряженые», рѣшилъ я. «Однако, ряженые ходятъ только на святкахъ, а теперь до святокъ еще далеко; стало быть, въ театрѣ всегда святки?» Мнѣ очень хотѣлось выяснить этотъ вопросъ, но усы Каргера заставляли меня молчать. Среди ряженыхъ особенно выдѣлялся одинъ — большой, черный, съ бѣлыми, страшными глазами. Онъ и ходилъ какъ-то особенно, и говорилъ такъ, что я не понималъ ни одного слова. «Неужели дьяволъ?»—мелькнуло въ дѣтскомъ умѣ. «Мама, это кто?»—«Шш... молчи!» Только въ антрактѣ на мои нетерпѣливые вопросы мнѣ наскоро объяснили, что на сценѣ «играютъ» актеры и актрисы и что черный — не дьяволъ, а такой же актеръ, какъ и всѣ прочіе, только родомъ изъ Африки, гдѣ всѣ люди такіе же черные. Долго тянулся спектакль, и не помню, что я дѣлалъ во время представленія и въ антрактахъ. Вѣроятно, просто спалъ, потому что привыкъ ложиться рано. Но къ послѣднему дѣйствію я проснулся — и съ ужасомъ увидѣлъ, что страшный черный дьяволъ съ огромными бѣлыми глазами душитъ на постели маленькую бѣленькую дѣвочку. Я заоралъ во все горло — и былъ тотчасъ же уведенъ матерью изъ театра, — кстати, и представленіе уже окончилось...

Это было представленіе «Отелло» съ участіемъ всемірно извѣстнаго артиста Айра-Ольдриджа. Поля Стрепетова также была на этомъ спектаклѣ и потомъ много разсказывала мнѣ о черномъ Отелло и о несчастной Дездемонѣ, и, слушая эти разсказы, я заливался горючими слезами и отъ всей души проклиналъ «чернаго дьявола».

Несмотря на мое неприличное поведеніе въ театрѣ, за которое мнѣ дома порядкомъ-таки досталось, мать не отказывала мнѣ въ этомъ новомъ для меня удовольствіи и довольно часто брала меня съ собой въ ложу и въ городѣ и на ярмарку. Такъ я мало по малу пристрастился къ театру, и «театральныя книги» скоро стали моимъ любимымъ чтеніемъ. Я доставалъ ихъ то у Стрепетовыхъ, то у театральнаго портного Алексѣя Федоровича, съ которымъ свелъ близкое знакомство. Этотъ портной, много

лѣтъ проведшій за кулисами, любилъ разсказывать всевозможныя театральныя исторіи, передавалъ содержаніе пьесъ и мастерски (такъ, по крайней мѣрѣ, мнѣ тогда казалось) изображалъ актеровъ. Отъ него я перенялъ множество водевильныхъ куплетовъ, которые любилъ распѣвать. Нѣкоторые изъ нихъ и до сихъ поръ сохранились въ моей памяти. Другой интересный человѣкъ, отъ котораго я впервые, и при очень своеобразной обстановкѣ, услышалъ гоголевскаго «Ревизора», былъ полицейскій «хожалый» Михаилъ Акимовичъ, иногда забѣгавшій къ намъ на кухню къ своей кумѣ-кухаркѣ. Онъ былъ совершенно неграмотенъ, но обладалъ удивительною памятью и по слуху выучилъ наизусть «Страшную Месть» и «Ревизора». Придетъ, бывало, вечеркомъ въ кухню, поднесутъ ему рюмочку; онъ возьметъ первую попавшуюся книгу, положитъ ее передъ собой — будто читаетъ, и начнетъ: «Ревизоръ, комедія въ пяти дѣйствіяхъ, сочиненіе Гоголя. Дѣйствующія лица.. Дѣйствіе первое... Я пригласилъ васъ, господа...» и такъ до конца, со всѣми «скобками» и ремарками, безъ ошибки. Услышавъ въ первый разъ это фокусное чтеніе, я былъ просто внѣ себя отъ восторга и просилъ отца непремѣнно и какъ можно скорѣе достать мнѣ «Ревизора», котораго прочелъ нѣсколько разъ кряду и тоже выучилъ почти слово въ слово раньше, чѣмъ увидѣть его на сценѣ... «Страшная Месть», конечно, тоже произвела на меня очень сильное впечатлѣніе, но я огорчался тѣмъ, что хотя въ повѣсти и много разговоровъ, однако, это все же не пьеса, а потому и хуже «Ревизора».

Мнѣ шелъ уже десятый годъ, и я бѣгалъ въ гимназію съ «красной говядиной» на околышѣ и воротникѣ, а по вечерамъ меня неудержимо влекло въ театръ — и, выпросивъ у матери двугривенный, я спозаранку забирался въ раекъ, чтобы обезпечить себѣ хорошее мѣсто (мѣста были не нумерованныя) и Боже упаси! — не пропустить начала спектакля. Въ театрѣ для меня все было прекрасно, все обладало какою-то особенною прелестью: и афиши на большихъ листахъ мягкой бумаги (а въ бенефисы — на папиросной), пахнувшія свѣжей типографской краской, которыя печаталъ въ самомъ же театрѣ, на ручномъ станкѣ, сынъ стараго актера Сахарова, по

вечерамъ исполнявшій обязанности «билетчика» на галеркѣ,—и музыканты, долго настраивавшіе свои скрипки, и даже запахъ ламповаго масла, который чувствовался уже при самомъ входѣ въ театръ и не покидалъ зрителя до выхода... О сценѣ и о томъ, что на ней происходило, нечего и говорить: я весь обращался въ слухъ и зрѣніе, не пропускалъ ни малѣйшей подробности, ни одного слова. Въ ту пору, въ первой половинѣ 60-хъ годовъ, театръ занималъ довольно видное мѣсто въ жизни нижегородскаго общества; имъ увлекались, его охотно посѣщали мѣстные «нотабли», которые и сами были не прочь иногда устроить «благородный» спектакль или концертъ, а иногда появлялись на сценѣ и съ профессіональными актерами. Такъ, напримѣръ, сынъ крупнаго пароходовладѣльца и хозяинъ одной изъ лучшихъ въ городѣ «Почтовой» гостиницы, Булычевъ, игралъ однажды роль Сюлливана въ пьесѣ «Любовь и Предразсудокъ»; братья Александръ и Николай Васильевичи Сапожниковы, особенно—второй изъ нихъ, также иногда участвовали въ «актерскихъ» спектакляхъ. Бывали случаи, что лица изъ «общества», увлеченные театромъ, становились заправскими актерами. Однимъ изъ такихъ былъ Н. В. Граве, раньше бывшій, если не ошибаюсь, нотаріусомъ. Большой пріятель моего отца, архитекторъ Николай Адамовичъ Фрелихъ, обладавшій красивымъ басомъ и замѣчательно хорошо исполнявшій модные въ то время романсы, частенько выступалъ въ концертахъ, которые устраивались то въ Дворянскомъ собраніи, то въ губернаторскомъ «дворцѣ» родственницей добродушнаго, немножко «опереточнаго» губернатора, Алексѣя Алексѣевича Одинцова. Къ этой же компаніи театраловъ принадлежалъ извѣстный въ свое время нижегородскій дѣятель Евгеній Ивановичъ Рагозинъ, впослѣдствіи переселившійся въ Петербургъ и бывшій однимъ изъ ближайшихъ участниковъ гайдебуровской «Недѣли». Ловкій и разсчетливый антрепренеръ Федоръ Константиновичъ Смольковъ, сухощавый, молодившійся старичекъ въ старательно завитомъ черномъ парикѣ и страшный заика, о которомъ по городу ходили самые смѣшные анекдоты, умѣло поддерживалъ это увлеченіе театромъ, стараясь привлекать въ свою труппу лучшія силы изъ

другихъ провинціальныхъ театровъ и выписывать на гастроли московскихъ и петербургскихъ знаменитостей. Благодаря Смолькову, Нижній видѣлъ и Щепкина, и Садовскаго, и Живокини, и Самойлова, и многихъ другихъ артистовъ и артистокъ, имена которыхъ украшаютъ исторію русскаго театра. У него же начинали свое сценическое поприще такіе крупные впослѣдствіи дѣятели театра, какъ Н. И. Арди, А. П. Ленскій и др. Какъ теперь помню первый дебютъ Ленскаго на нижегородской сценѣ, въ какомъ то переводномъ съ французскаго водевилѣ, въ роли влюбленнаго садовника Жано. Водевиль начинается тѣмъ, что Жано стоитъ въ саду на складной лѣстницѣ и поетъ:

Ну. скажите, ради Бога,
Кто нибудь изъ людей
Посмотрѣлъ бы хоть немного,
Что теперь я сталъ за звѣрь!
Знать, такимъ ужъ я родился:
Былъ простакъ-простакомъ,
А съ тѣхъ поръ, какъ я влюбился,
Сталъ дуракъ-дуракомъ!

Могъ ли кто нибудь въ то время угадать будущую славу этого робкаго и довольно еще неловкаго на сценѣ молодого актера?

Арди уже и тогда выбралъ себѣ спеціальностью простонародныя роли и чаще всего появлялся мужикомъ, какъ, напр., въ водевилѣ «Ямщики или какъ гуляетъ староста Семенъ Ивановичъ» (роль старосты), или купчикомъ въ комедіяхъ Островскаго, а въ дивертисментахъ распѣвалъ народныя пѣсни и «мужицкіе» куплеты.

Театръ былъ очень невеликъ: въ партерѣ было не больше 60-ти креселъ и стульевъ, затѣмъ два яруса, считая и бенуаръ, занимали ложи, въ третьемъ ярусѣ находилась галлерея и сзади нея—раекъ. Цѣны на мѣста были дешевыя, повышавшіяся процентовъ на десять только въ бенефисы. Кстати сказать, слово «бенефисъ», бывшее въ ходу въ разговорной рѣчи, почему то никогда не появлялось на афишахъ; тамъ всегда печаталось:

«Въ пользу» такого-то или такой-то дано будетъ то-то, причемъ имя бенефиціанта набиралось крупнымъ шрифтомъ, а самъ онъ долженъ былъ развозить билеты городскимъ нотаблямъ и взимать съ нихъ доброхотныя даянія.

Общее увлеченіе театромъ отъ старшихъ передавалось и младшему поколѣнію. Среди моихъ товарищей по гимназіи, начиная уже съ перваго класса, было не мало любителей бѣгать въ раекъ или галерку и въ перемѣны между уроками нерѣдко можно было слышать оживленную болтовню о вчерашнемъ спектаклѣ. Я былъ, конечно, въ числѣ самыхъ ярыхъ поклонниковъ театра, и въ длинномъ шуточномъ стихотвореніи, содержавшемъ въ себѣ характеристику всѣхъ моихъ одноклассниковъ, обо мнѣ было сказано:

А Морозовъ театралъ
Всѣ афиши обобралъ.

Дѣйствительно, я тщательно пряталъ афиши всѣхъ спектаклей, на которыхъ бывалъ. Онѣ были у меня сложены въ строгомъ порядкѣ, и время отъ времени я любилъ ихъ перечитывать, припоминая тѣ или другія подробности видѣннаго. За время моего пребыванія въ гимназіи эта коллекція успѣла вырости до нѣсколькихъ сотенъ нумеровъ, но потомъ была мною безжалостно выброшена, какъ и многое другое, когда я уѣзжалъ изъ родного города въ Петербургъ, въ университетъ.

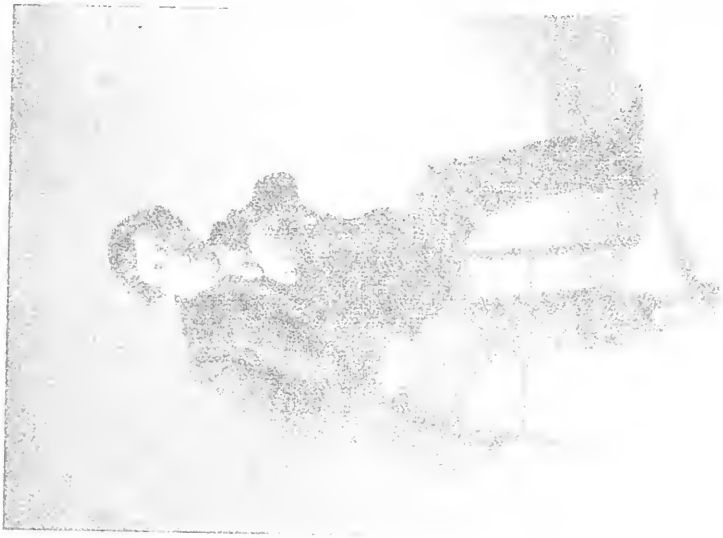
Поклоненіе театру восторженно дѣлилъ со мною мой ровесникъ и неразрывный въ ту пору другъ Паша Ключевской. Онъ не только почти всегда сопутствовалъ мнѣ въ театръ, но даже самъ устроилъ маленькій «настольный» театрикъ, для котораго писалъ декораціи, покупалъ куклы, самъ шилъ для нихъ костюмы и разыгрывалъ цѣлыя драмы. Нечего и говорить, что я—часто единственная «публика» этихъ представленій—усердно ему помогалъ. Впослѣдствіи Ключевской вышелъ изъ гимназіи и поступилъ на сцену.

Спектакли въ нижегородскомъ театрѣ обыкновенно давались зимою три раза въ недѣлю, а въ лѣтнемъ театрѣ, на ярмаркѣ, каждый день.

Публика партера была, большею частью, все одна и та же: у оркестра неизмѣнно можно было видѣть завзятыхъ театраловъ Сапожниковыхъ; красивую фигуру стройнаго, высокаго старика съ сѣдыми курчавыми волосами,—декабриста Ивана Александровича Анненкова, бывшаго первымъ предсѣдателемъ нижегородской губернской земской управы; всегда гладко выбритаго и тщательно одѣтаго Константина Антоновича Шрейдерса, который въ 1857 г. пріютилъ у себя случайно попавшаго въ Нижній Шевченка и близко сошелся съ злополучнымъ изгнанникомъ-поэтомъ; его друзей—архитектора Н. А. Фрелиха и молодого аптекаря Н. В. Эвеніуса и еще нѣсколько другихъ лицъ, всѣмъ намъ болѣе или менѣе близко знакомыхъ и постоянно встрѣчавшихся во время обычныхъ вечернихъ прогулокъ на городскомъ бульварѣ. Тутъ же, облокотившись о барьеръ и иронически поглядывая на публику сквозь пенснэ, стоялъ обыкновенно высокій худощавый молодой человѣкъ съ длинной эспаньолкой—мѣстный литераторъ и земскій дѣятель, товарищъ по гимназіи П. Д. Боборыкина, Александръ Серафимовичъ Гацискій, писавшій въ «Губернскихъ Вѣдомостяхъ» театральныя рецензіи подъ псевдонимомъ Бирюкъ. Изъ этихъ рецензій имъ былъ составленъ и изданъ въ 1867 г. небольшой очеркъ исторіи нижегородскаго театра, гдѣ, наряду съ фактическими данными, найдется не мало страницъ, довольно-таки забавныхъ по своему «обывательскому» стилю. Въ ту пору мы, гимназисты, очень усердно читали статейки Бирюка, и я живо помню, какую сенсацію вызвало однажды его появленіе въ нашей гимназіи, куда онъ зашелъ къ своему пріятелю, инспектору. Пріѣзжали въ театръ и представители нижегородскаго купечества, занимавшіе обыкновенно ложи со всѣми своими чадами и домочадцами, съ съѣстными припасами и напитками, чтобы было чѣмъ заняться въ антрактахъ; нѣкоторые изъ купцовъ, въ огромныхъ лисьихъ шубахъ и валеныхъ калошахъ, прямо шли въ первый рядъ, гдѣ шубу подстилали подъ себя, а калоши ставили подъ кресла. На ярмаркѣ публика была, конечно, особенная: здѣсь появлялось много пріѣзжихъ гостей: бывали и татарскіе коммерсанты въ богатыхъ, расшитыхъ золотомъ, тюбетейкахъ, и армяне, и персы въ высокихъ ба-

рашковыхъ шапкахъ, и разные иностранцы, наѣхавшіе на «всероссійскій торгъ». Ярмарочный театръ, хотя выстроенный изъ дыряваго барочнаго лѣса, съ скрипучими полами и лѣстницами, былъ гораздо просторнѣе городского. Тутъ же, въ самомъ театрѣ, наверху, помѣщались и актеры въ особыхъ «нумерахъ», очень тѣсныхъ и, какъ любили острить актеры, «съ протекціей и продукціей», потому что въ нихъ и крыши текли и вѣтеръ продувалъ сквозь всѣ щели. Разсказывали, что заботливый Смольковъ иногда запиралъ свою труппу днемъ на замокъ, чтобы предохранить артистовъ отъ излишняго угощенія и обезпечить вечерній спектакль. Во всякомъ случаѣ, доступъ въ «нумера» не былъ легокъ: у дверей вѣчно торчалъ «нѣкто, ограждающій входы», и взималъ съ посѣтителей нѣкоторую дань...

Репертуаръ того времени, о которомъ я говорю, т. е. второй половины 60-хъ годовъ, отличался чрезвычайнымъ и характернымъ разнообразіемъ. Съ одной стороны, театръ жилъ еще преданіями сороковыхъ годовъ, и на сценѣ то и дѣло появлялись драмы Полевого и Кукольника, старинные водевили и даже оперы, вродѣ «Аскольдовой могилы», «Волшебнаго стрѣлка» и «Волшебной флейты»; однажды была поставлена и очень понравилась публикѣ феерія: «Вотъ такъ пилюли, что въ ротъ, то спасибо», обставленная, въ смыслѣ театральной техники, довольно прилично. Часто давались также французскія мелодрамы, какъ, напр., «Серафима Лафайль», «Графиня Клара д'Обервиль», «Женевская сирота», знаменитое «Материнское благословеніе», переведенное Некрасовымъ, «Тридцать лѣтъ или Жизнь игрока», «Дѣтскій докторъ» и др. Наряду съ ними шелъ «Гамлетъ» и Лермонтовскій «Маскарадъ». Любила публика также и старинныя маленькія оперы: «Сорока-воровка», «Дочь полка», «Кетли», «Женщина-лунатикъ», «Сиротка Сусанна» и т. п., въ ту пору въ столицахъ уже давно сданныя въ архивъ. А съ другой стороны, все сильнѣе и сильнѣе проявлялись новыя театральныя вѣянія: пьесы Островскаго, Потѣхина, Писемскаго, затѣмъ—Дьяченки, Чернявскаго, Манна и другихъ новыхъ драматурговъ того времени все чаще и чаще стали занимать сцену, хотя и не всѣ въ одинаковой степени привлекали публику. Островскій и Потѣ-



Н. Н. ХОДОТОВЪ ВЪ РОЛИ СТАЛЬСКАГО И И. И. СУДЬБИНИНЪ ВЪ РОЛИ ГАВРИЛОВА.
«ГОСПОЖА ПОШЛОСТЬ» Н. Н. ХОДОТОВА.

[illegible] обѣ-хъ столицъ.

[illegible] иностранцы, съѣхавшіе на «всероссійскій [illegible] выстроенный изъ дыряваго барочнаго [illegible] стѣнками, былъ гораздо просторнѣе го-[illegible] театръ, наверху, помѣщались и актеры въ [illegible] и, какъ любили острить актеры, «съ [illegible] потому что въ нихъ и крыши текли и вѣтеръ [illegible] Разсказывали, что заботливый Смольковъ [illegible] на замокъ, чтобы предохранить артис-[illegible] и обезпечить вечерній спектакль. Во всякомъ [illegible] не былъ легокъ: у дверей вѣчно торчалъ «нѣкто, [illegible] взималъ съ посѣтителей нѣкоторую дань...

[illegible] времени, о которомъ я говорю, т. е. второй поло-[illegible] годовъ, отличался чрезвычайнымъ и характернымъ разно-[illegible] стороны, театръ жилъ еще преданіями сороковыхъ [illegible] и дѣло появлялись драмы Полевого и Кукольника, [illegible] даже оперы, вродѣ «Аскольдовой могилы», «Вол-[illegible]ка» и «Волшебной флейты»; однажды была поставлена и [illegible] феерія: «Вотъ такъ пилюли, что въ ротъ, то [illegible] ставленная, въ смыслѣ театральной техники, довольно прилично. [illegible] французскія мелодрамы, какъ, напр., «Серафима [illegible] Графиня Клара д'Обервиль», «Женевская сирота», знаменитое [illegible] благословеніе», переведенное Некрасовымъ, «Тридцать лѣтъ [illegible] «Дѣтскій докторъ» и др. Наряду съ ними шелъ [illegible] Лермонтовскій «Маскарадъ». Любила публика также и ста-[illegible] оперы: «Сорока-воровка», «Дочь полка», «Кетли», «Жен-[illegible]», «Сиротка Сусанна» и т. п., въ ту пору въ столицахъ [illegible] репертуаръ. А съ другой стороны, все сильнѣе и сильнѣе [illegible] театральныя вѣянія: пьесы Островскаго, Потѣхина, [illegible] Писемскаго, Манна и другихъ новыхъ [illegible] времени все чаще стали занимать сцену, хотя [illegible] степени привлекали публику. Островскій и Потѣ-

хинъ пользовались неизмѣннымъ успѣхомъ, тогда какъ, напр., «Гражданскій бракъ» Чернявскаго даже у снисходительныхъ нижегородцевъ потерпѣлъ полную неудачу.

Вообще, нижегородскій театръ «шелъ за вѣкомъ» и старался не отставать отъ столичной моды: вѣдь недаромъ же сказано, что «Нижній городокъ—Москвы уголокъ». Когда въ сезонъ 1865—1866 гг., на столичныхъ сценахъ появился Оффенбахъ, и вчерашные благородные отцы, резонеры и драматическіе любовники запѣли игривые мотивы и заплясали канканъ, тогда и нижегородцы увидѣли на своей сценѣ сначала «Орфея въ аду», потомъ «Десять невѣстъ» и, наконецъ, знаменитую «Прекрасную Елену», и нельзя сказать, что въ убогой обстановкѣ; наоборотъ, оперетка, какъ новый видъ зрѣлища, какъ «великая приманка» того времени, потребовала большого и добросовѣстнаго напряженія силъ артистическихъ и матеріальныхъ.

«Орфей въ аду» былъ поставленъ на нижегородской сценѣ «въ пользу» недавно поступившаго въ труппу молодого талантливаго артиста Ник. Вас. Самойлова (сынъ Василія Васильевича). Бенефиціантъ игралъ роль Ваньки Стикса и въ куплеты аркадскаго принца вставилъ отъ себя слѣдующій пассажъ, вызвавшій шумныя рукоплесканія:

Когда я былъ аркадскимъ принцемъ,
Ѣзжалъ я въ Питеръ и въ Москву;
Тамъ безголосые актеры
Давали фарсъ «Орфей въ аду».
Такъ отчего же и намъ грѣшнымъ
Примѣръ столичный не принять?
По средствамъ тамошнимъ и здѣшнимъ
Насъ невозможно и равнять!

Орфея въ этой опереткѣ игралъ А. П. Ленскій.

Въ пору особеннаго увлеченія историческими драмами нижегородская сцена не отставала отъ другихъ и въ этомъ отношеніи. Недаромъ въ то время сложилась поговорка, что гимназистамъ нечего и заглядывать въ Иловайскаго,—достаточно чаще ходить въ театръ. Въ какіе-нибудь два—

три сезона мы пересмотрѣли чуть ли не весь русскій историческій репертуаръ, начиная съ Полевого и Кукольника, продолжая Островскимъ и Чаевымъ и кончая Аверкіевымъ и Самаринымъ («Самозванецъ Луба»). Много разъ мы слышали, «какъ въ драмѣ хвасталъ Ляпуновъ»—и прозой, и стихами, видѣли и разныхъ Самозванцевъ, и своего земляка Минина, гробница котораго въ нижегородскомъ каѳедральномъ соборѣ украшена надписью:

Избавитель Москвы, отечества любитель
И издыхающей Россіи свободитель...

Видѣли также и новгородскаго купца Иголкина въ плѣну у злокозненныхъ шведовъ и боярина Басенка, зычно вопіявшаго:

Посторонитесь! Левъ бѣжалъ изъ клѣтки,
Быкъ съ бойни сорвался! Посторонитесь!

и много разъ повторяли трогательную обмолвку актера въ одной изъ драмъ Кукольника:

Что, братъ?
И на твоей слезѣ щека повисла?

Въ 1867 году на ярмаркѣ была поставлена даже трагедія гр. А. Толстого «Смерть Іоанна Грознаго». Этой постановкой Нижній былъ обязанъ петербургскому артисту А. А. Нильскому, которому страшно хотѣлось сыграть Грознаго, но въ Петербургѣ не удалось получить этой роли, игранной сперва В. В. Самойловымъ, а потомъ П. В. Васильевымъ. Чтобы осуществить свое завѣтное желаніе, Нильскій вошелъ въ переговоры съ Смольковымъ и выхлопоталъ для него разрѣшеніе на постановку трагедіи, въ то время еще не дозволенной для провинціальныхъ театровъ. Кромѣ того, Нильскимъ же даны были и всѣ указанія для монтировки по петербургскому образцу. Пріѣхавъ въ Нижній дней за десять до спектакля, онъ лично руководилъ репетиціями и вообще очень старался «показать товаръ лицомъ», себя же—въ особенности. Нечего и говорить, что представленіе

трагедіи Толстого было праздникомъ для нижегородскихъ театраловъ и что театръ былъ переполненъ. Нильскій, однако, сыгралъ Грознаго два или три раза, не вызвавъ особеннаго восторга у публики, а затѣмъ, поссорившись съ Смольковымъ, уѣхалъ изъ Нижняго. Смольковъ былъ очень опечаленъ, но его выручилъ «старѣйшина» труппы, актеръ Трусовъ: оказалось, что онъ втихомолку уже успѣлъ разучить роль Грознаго и, благодаря своей способности къ подражанію, довольно успѣшно воспроизвелъ тонъ и манеру петербургскаго гастролера. Нижегородцы отдали должную справедливость усердію своего давнишняго знакомца, а нѣкоторые,—конечно, ради мѣстнаго «патріотизма»,—увѣряли даже, что Трусовъ былъ въ роли Грознаго лучше Нильскаго.

Одною изъ характерныхъ особенностей въ спектакляхъ того времени, преимущественно въ бенефисныхъ, былъ «дивертиссементъ», составленный по программѣ: «чего хочешь, того просишь». Тутъ, напримѣръ, читались стихотворенія Некрасова—«Размышленія у параднаго подъѣзда», «Убогая и нарядная», «Арина, мать солдатская» и др.; пѣлись романсы Варламова, Глинки, Дюбюка, игривые куплеты; разсказывались сцены изъ народнаго быта (въ нихъ особенно отличался Арди); молоденькая актриса Сорокина 2-я (вышедшая впослѣдствіи замужъ за А. П. Ленскаго) танцовала качучу или модную польку Folichons; иногда пѣвецъ выходилъ съ хоромъ, въ подобающей костюмировкѣ, и исполнялъ арію Неизвѣстнаго изъ «Аскольдовой могилы»: «Въ старину живали дѣды...» или арію Сусанина: «Чуютъ правду!..» словомъ, въ разнообразіи недостатка не было, какъ не было недостатка и въ рукоплесканіяхъ публики. Но особенно громкія рукоплесканія, съ безконечными требованіями повтореній, доставались на долю такъ называемыхъ «международныхъ» дивертиссементовъ. Выходилъ, напримѣръ, нѣмецъ, въ кургузыхъ пестрыхъ панталонахъ, зеленомъ фракѣ, красномъ галстукѣ и съ цилиндромъ на головѣ, и пѣлъ о томъ, какъ:

У одинъ у мужикъ одинъ женушекъ биль,
Карошеньки, миленьки,—да!
И женушекъ этотъ зольдатикъ любиль, и т. д.

или татаринъ, въ халатѣ и золотой тюбетейкѣ, пѣлъ:

Ми казански синъ купса,
Свой имѣимъ лавка:
Сѣрна спичка бисъ кунса,
Сэкій лоскутъ, трапка...

или хохолъ, въ широчайшихъ шароварахъ и смушковой шапкѣ, съ куплетами изъ «Москаля-чаривника»:

Зъ того часу, якъ женывся,
Я николы не журывся!

или армянинъ, съ жалобной пѣсней о томъ, какъ онъ, отъ безнадежной любви къ жестокой красавицѣ, бросится въ Куру:

По Курѣ плыветъ Шамай
Съ радостнымъ душою;
Если хочишь, то поймай
Удочкамъ болшою...

и о томъ, что будетъ, когда поймаютъ его тѣло:

Вотъ палыція приходитъ
Съ какая нибудь дохтурой,
Операціямъ производитъ
Надъ мой бѣдной животой...

или чухна, въ мѣховой шапкѣ и съ трубкой, запоетъ о томъ, какъ

Лайба былъ моя не пустъ,
Какъ я плылъ на Тавастгустъ.
Лайба былъ, лайба плылъ,
Миня ошень веселъ былъ...

И все это незатѣйливое передразниванье разныхъ народностей въ смѣхотворныхъ куплетахъ приходилось какъ нельзя больше по вкусу тогдашней публики, и даже татары и армяне на ярмаркѣ не обижались, видя на сценѣ карикатурное свое изображеніе.

Водевиль,—старинный водевиль 30-хъ и 40-хъ годовъ, уже совсѣмъ

В. А. СѢРОВЪ. ПОРТРЕТЪ А. М. ПАВЛОВОЙ.

или татаринъ, въ халатѣ и золотой тюбетейкѣ, пѣлъ:

Ми казански синъ купса,
Свой имѣимъ лавка:
Сѣрна спичка бисъ купса,
Сэкій лоскутъ, трапка...

или хохолъ, въ широчайшихъ шароварахъ и смушковой шапкѣ, съ куплетами изъ «Москаля-чаривника»:

Зъ того часу, якъ женывся,
Я николы не журывся!

или армянинъ, съ жалобной пѣсней о томъ, какъ онъ, отъ безнадежной любви къ жестокой красавицѣ, бросится въ Куру:

По Курѣ плыветъ Шамай
Съ радостнымъ душою;
Если хочишь, то поймай
Удочкамъ болшою...

и о томъ, что будетъ, когда поймаютъ его тѣло:

Вотъ палыція приходитъ
Съ какая нибудь дохтурой,
Операціямъ производитъ
Надъ мой бѣдной животой...

или чухна, въ мѣховой шапкѣ и съ трубкой, запоетъ о томъ, какъ

Лайба былъ моя не пустъ,
Какъ я плылъ на Тавастгустъ.
Лайба былъ, лайба плылъ,
Миня ошень веселъ былъ...

И все это незатѣйливое передразниванье разныхъ народностей въ [illegible]ныхъ куплетахъ приходилось какъ нельзя больше по вкусу [illegible] публики, и даже татары и армяне на ярмаркѣ не обижались, [illegible]нъ карикатурное свое изображеніе.

[illegible] старинный водевиль 30-хъ и 40-хъ годовъ, уже совсѣмъ

В. А. Сафоновъ. Портретъ А. М. Павловой.


B C
909

отцвѣтавшій въ ту пору въ столицахъ,—на провинціальной сценѣ былъ еще въ полномъ ходу. Безъ водевиля не обходился ни одинъ спектакль, и даже самъ В. В. Самойловъ, гастролируя въ Нижнемъ, не гнушался послѣ «Гамлета» въ тотъ же вечеръ выступать въ роли англичанина въ «Купленномъ выстрѣлѣ». Особенною любовью нижегородской публики пользовались водевили съ переодѣваніемъ, какъ, напр., «Макаръ Алексѣевичъ Губкинъ», «Актеръ» Некрасова, «Дочь русскаго актера» и т. п.; но и болѣе простыя произведенія этого рода всегда находили самый радушный пріемъ. Въ названныхъ трехъ водевиляхъ, и еще въ нѣкоторыхъ другихъ, отличался В. В. Самойловъ во время своихъ наѣздовъ на ярмарку. Иногда онъ пріѣзжалъ съ своей сестрой, Надеждой Васильевной, и они выступали вмѣстѣ, напр., въ роляхъ Жерома и Мадлены въ водевилѣ «Что и деньги безъ ума?» или въ «Материнскомъ благословеніи». Въ водевиляхъ Самойловъ былъ превосходнымъ пѣвцомъ и даже танцоромъ. Вообще, въ ту пору, о которой я говорю, водевиль въ провинціи пользовался еще любовью публики и шумнымъ успѣхомъ. Помню, какъ я былъ удивленъ, когда, пріѣхавъ въ 1871 г. въ Петербургъ, увидѣлъ, что въ Александринскомъ театрѣ водевили идутъ совсѣмъ плохо и рѣдко, и что дѣйствующіе въ нихъ актеры и актрисы не поютъ, а «сказываютъ» куплеты...

Изъ ролей серьезнаго репертуара В. В. Самойловъ игралъ въ Нижнемъ Гамлета, Ришелье, Кина, Нарциса, Кречинскаго, Жоржа Дорси въ «Гувернерѣ» Дьяченка, Оброшенова въ «Шутникахъ», Пузовка въ «Однодворцѣ» и многія другія, которыхъ теперь не припомню.

Изъ другихъ столичныхъ знаменитостей наѣзжали въ Нижній въ мое время С. В. Шумскій, котораго я видѣлъ, между прочимъ, въ «Продѣлкахъ Скапена», и П. В. Васильевъ, игравшій Любима Торцова и Кита Китыча въ «Тяжелыхъ дняхъ». Много разъ потомъ видѣлъ я «Бѣдность не порокъ» въ Петербургѣ, но ни одинъ изъ позднѣйшихъ исполнителей роли Любима не могъ вытѣснить изъ моей памяти твердо врѣзавшійся въ нее образъ, созданный Павломъ Васильевымъ. Съ перваго своего появленія на сценѣ, въ дверяхъ приказчицкой, съ поднятой кверху рукой и комически-

грознымъ окрикомъ на Любу: «Стой! Кто таковъ? По какому праву? Взять ее подъ сумлѣніе!»—Васильевъ приковывалъ къ себѣ общее вниманіе. Его разсказъ Митѣ о своей жизни, передаваемый просто, безъ всякихъ будто бы «реалистическихъ» прикрасъ, вродѣ почесыванья и позѣвыванья, захватывалъ своею искренностью и глубокимъ, щемящимъ сердце, юморомъ. Живо помню его интонацію, съ какой-то блаженной пьяной улыбкой, когда, свернувшись «калачикомъ» подъ теплымъ тулупомъ и засыпая, онъ уже въ полуснѣ говоритъ: «А я съ братомъ... смѣшную штуку сдѣлаю!» Въ послѣднемъ дѣйствіи его возгласъ изъ-за спинъ заслонившихъ его людей: «Братъ! Отдай Любушку за Митю!» нельзя было слышать безъ слезъ, невольно подступавшихъ къ глазамъ... Въ роли смѣшного самодура Брускова Васильевъ также весьма простыми средствами достигалъ удивительнаго эффекта: глядя на него, вамъ становилось понятно, какимъ образомъ могъ выработаться этотъ типъ, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, становилось почти жалко этого человѣка, когда ловкій Досужевъ заставляетъ его подчиниться своему требованію и уходитъ, отказываясь отъ вознагражденія и угощенія. Подъ корою грубаго лавочника Васильевъ сумѣлъ разглядѣть и проявить общечеловѣческія черты.

Кромѣ этихъ двухъ ролей, Васильевъ игралъ въ Нижнемъ еще Льва Краснова въ драмѣ «Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ». И въ этой пьесѣ онъ также удивлялъ зрителей тонкой отдѣлкой деталей своей психологически очень сложной роли. При первомъ своемъ выходѣ, съ «фунтиками» мармеладцу, Васильевъ производилъ почти комическое впечатлѣніе; но это впечатлѣніе постепенно исчезало подъ вліяніемъ проявленій глубокаго внутренняго страданія, которымъ все сильнѣе и сильнѣе мучится этотъ простой, беззавѣтно любящій человѣкъ, постепенно убѣждаясь въ равнодушіи, худо скрытомъ отвращеніи и, наконецъ, въ измѣнѣ своей жены. Въ послѣднемъ дѣйствіи Васильевъ выросталъ на глазахъ зрителя до трагическаго героя. Самая внѣшность его какъ то преображалась, голосъ становился напряженно-звонкимъ, движенія нервно-порывистыми. Когда онъ бросался за женой въ ея спальню, вамъ становилось страшно, и наступив-

шая пауза казалась безконечною... Рѣзкій визгъ... паденіе рухнувшаго тѣла... и на сценѣ снова появляется Красновъ, но уже совсѣмъ не тотъ, какимъ мы его только что видѣли: едва переступая невѣрными шагами, съ прилипшими ко лбу въ безпорядкѣ волосами, съ тупымъ взглядомъ, какъ бы застывшимъ на одной точкѣ, онъ глухимъ, хриплымъ, едва внятнымъ голосомъ, точно въ забытьи, произноситъ: «Вяжите меня— я убилъ ее!»

Благодаря П. Васильеву и вообще частному появленію пьесъ Островскаго на нижегородской сценѣ, мы, гимназисты, хорошо познакомились съ произведеніями этого писателя, читали и перечитывали ихъ вмѣстѣ съ «Темнымъ царствомъ» Добролюбова, вызывавшимъ въ нашемъ кругу оживленные толки и споры.

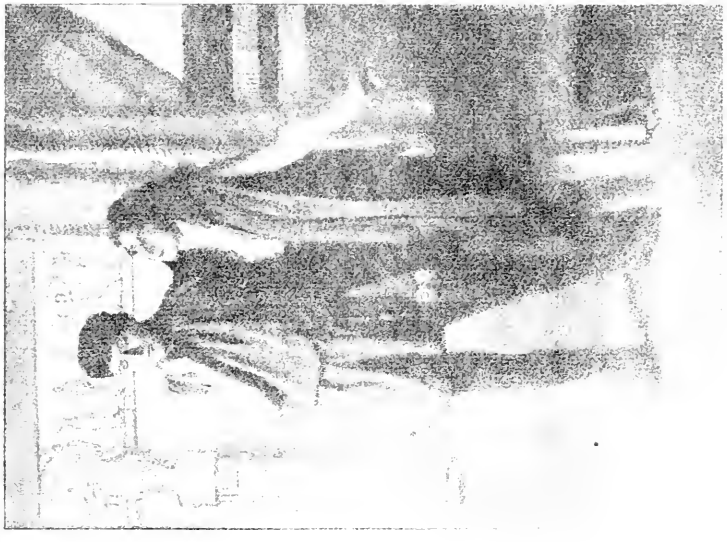
Наѣзжалъ на ярмарку и И. Ѳ. Горбуновъ, котораго мы, впрочемъ, тогда не особенно цѣнили.

Зимой 1866 или 1867 г.г. неожиданно появились совсѣмъ небывалые раньше гастролеры: Богъ вѣсть откуда взялась цѣлая труппа настоящихъ итальянцевъ, съ капельмейстеромъ Валентетти, познакомившая нижегородскую публику съ цѣлымъ рядомъ оперъ, — конечно, болѣе легкихъ въ смыслѣ пѣнія и постановки. Такъ, итальянцами были исполнены: «Марта», «Линда ди Шамуни», «Марія Роганъ», «Риголетто», «Балъ-маскарадъ» и, кажется, еще что-то. Публика охотно посѣщала представленія итальянской оперы, а среди молодежи они вызывали прямо восторгъ, несмотря на всю примитивность исполненія. Но залетные гости оставались у насъ недолго и исчезли такъ же внезапно, какъ и появились. Въ Нижнемъ остался только одинъ дирижеръ Валентетти, котораго Смольковъ удержалъ для своего театральнаго оркестра.

Что касается постоянной нижегородской труппы, то она была составлена, для провинціальнаго театра, очень порядочно. Въ этомъ отношеніи Смольковъ обладалъ извѣстнымъ «чутьемъ» и умѣньемъ привлекать талантливыя молодыя силы. Имена А. П. Ленскаго, Н. И. Арди, Н. В. Самойлова, уже названныя выше, служатъ доказательствомъ правильности

выбора Смолькова. Старѣйшимъ изъ артистовъ нижегородской сцены въ мое время былъ Владиміръ Максимовичъ Трусовъ, прослужившій въ театрѣ чуть ли не больше тридцати лѣтъ, безъ котораго не обходился положительно ни одинъ спектакль. Трусовъ не стѣснялся въ выборѣ своихъ ролей никакими требованіями «амплуа» и игралъ все, что попадало подъ руку: Полонія, Лаэрта, а при необходимости—хоть и самого Гамлета, и важнаго барина, и купца, и мужика, и перваго любовника, и какого-нибудь смѣшного жида въ водевилѣ, и французскаго маркиза, и итальянскаго художника, который, устами почтеннаго Владиміра Максимовича, гласилъ о высокихъ идеалахъ искусства и называлъ своего великаго учителя—«Микёль Анджёле», и, наконецъ, Юпитера, летающаго мухой вокругъ Эвридики въ «Орфеѣ въ аду». Надъ его «всеобъемлющимъ талантомъ» нижегородцы добродушно подсмѣивались, но такъ же добродушно его любили и охотно прощали его слабости и неловкости. И Смольковъ очень цѣнилъ его, зная, что за Трусовымъ онъ, какъ за каменной стѣной, можетъ укрыться отъ всѣхъ превратностей репертуара: что бы ни случилось, Трусовъ выручитъ, какъ это и доказали представленія «Іоанна Грознаго», о которыхъ сказано было выше. Занятый въ каждомъ спектаклѣ, имѣя на рукахъ множество самыхъ разнообразныхъ ролей, Трусовъ, конечно, не могъ похвалиться твердымъ ихъ знаніемъ. На помощь приходилъ суфлеръ, съ которымъ иногда дѣло не обходилось безъ крупныхъ недоразумѣній,—но все благополучно сходило съ рукъ...

Амплуа «трагика», столь важное и необходимое въ каждой труппѣ по тогдашнему репертуару, много лѣтъ подрядъ занималъ Михаилъ Семеновичъ Яковлевъ, пожилой и очень добродушный по натурѣ человѣкъ, горячій поклонникъ Каратыгина, которому онъ старался подражать и въ тонѣ, и въ мимикѣ. До чего доходило это подражаніе, можно видѣть изъ одного примѣра. Яковлевъ всегда говорилъ о Каратыгинѣ не иначе, какъ съ умиленіемъ, и готовясь играть роль «Денщика» Кукольника, разсказывалъ, какъ Василій Андреевичъ произносилъ слова о преобразованіи Россіи Петромъ Великимъ:



Ю. В. КОРВИНЪ-КРУКОВСКОЙ ВЪ РОЛИ ЦЕЗАРЯ И Е. И. ТИМЕ ВЪ РОЛИ ПЕЗОНЫ. Ю. М. ЮРЬЕВЪ ВЪ РОЛИ ТУМЕЛИКА И В. В. ПУШКАРЕВА ВЪ РОЛИ ТУСНЕЛЬДЫ.
«РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ» Ф. ГАЛЬМА.

[illegible] въ нижегородскомъ театрѣ 60-хъ годовъ.

[illegible] Старшимъ изъ артистовъ нижегородской сцены въ [illegible] Владиміръ Максимовичъ Трусовъ, прослужившій въ театрѣ [illegible] тридцати лѣтъ, безъ котораго не обходился положительно ни одинъ спектакль. Трусовъ не стѣснялся въ выборѣ своихъ ролей никакими [illegible] «амплуа» и игралъ все, что попадало подъ руку: Полонія, Лаэрта, а при необходимости—хоть и самого Гамлета, и важнаго барина, и купца, и мужика, и перваго любовника, и какого-нибудь смѣшного жениха въ водевилѣ, и французскаго маркиза, и итальянскаго художника, [illegible] почтеннаго Владиміра Максимовича, гласилъ о высокихъ [illegible] искусства и называлъ своего великаго учителя—«Микёль Анджело» и, наконецъ, Юпитера, летающаго мухой вокругъ Эвридики въ «Орфеѣ въ аду». Надъ его «всеобъемлющимъ талантомъ» нижегородцы добродушно подсмѣивались, но такъ же добродушно его любили и охотно прощали его слабости и неловкости. И Смольковъ очень цѣнилъ его, зная, что за Трусовымъ онъ, какъ за каменной стѣной, можетъ укрыться отъ всѣхъ превратностей репертуара: что бы ни случилось, Трусовъ выручитъ, какъ это и доказали представленія «Іоанна Грознаго», о которыхъ сказано было выше. Занятый въ каждомъ спектаклѣ, имѣя на рукахъ множество самыхъ разнообразныхъ ролей, Трусовъ, конечно, не могъ похвалиться твердымъ ихъ знаніемъ. На помощь приходилъ суфлеръ, съ которымъ иногда дѣло не обходилось безъ крупныхъ недоразумѣній,—но все благополучно сходило съ рукъ...

Амплуа «травика», столь важное и необходимое въ каждой труппѣ по тогдашнему репертуару, много лѣтъ подрядъ занималъ Михаилъ Семеновичъ Яковлевъ, пожилой и очень добродушный по натурѣ человѣкъ, горячій поклонникъ Каратыгина, которому онъ старался подражать и въ [illegible] мимикѣ. До чего доходило это подражаніе, можно видѣть изъ [illegible] примѣра. Яковлевъ всегда говорилъ о Каратыгинѣ не иначе, какъ [illegible] и готовясь играть роль «Денщика» Кукольника, разсказывалъ [illegible] Василій Андреевичъ [illegible] слова о преобразованіи Ros[illegible] [illegible] Петръ Великимъ.

Я видѣлъ, какъ великій анатомъ
Разсѣкъ Россіи одряхлѣвшей тѣло,
Перемѣнилъ въ ней внутренность гнилую,
Сложилъ ея очищенные члены
Искусно всю перевязалъ порядкомъ,
За уши поднялъ, на ноги поставилъ,—
И степь Московская, Китай Европы,
За дивныя заслуги государя
Въ Имперію возведена соборнѣ!

Все это Каратыгинъ говорилъ, стоя на мѣстѣ, но передъ послѣднимъ стихомъ торжественно выступалъ на самый край авансцены, къ находившейся направо ложѣ, гдѣ обыкновенно сидѣлъ Императоръ Николай Павловичъ,— и произносилъ этотъ стихъ, съ глубокимъ поклономъ простирая руки по направленію къ государю. Этимъ пріемомъ Каратыгинъ неизмѣнно вызывалъ громъ рукоплесканій. И вотъ, Яковлевъ считалъ своимъ долгомъ непремѣнно продѣлывать то же самое, обращаясь, разумѣется, не къ царской, а къ губернаторской ложѣ, въ которой сидѣлъ даже не губернаторъ, а какая-то старушка съ двумя кадетиками...

Декламація почтеннаго Михаила Семеновича, по всей вѣроятности, также была подражаніемъ Каратыгинской: она отличалась пѣвучими переливами и торжественностью паѳоса, а въ особенно сильныхъ мѣстахъ роли доходила прямо до неистоваго крика. Впослѣдствіи, слушая слова Аркашки о томъ, что «оралы-то нынче не въ модѣ», я всегда вспоминалъ фигуру и голосъ нашего нижегородскаго трагика...

Яковлева, пробывшаго на нижегородской сценѣ четыре или пять лѣтъ, смѣнилъ Васильевъ. Это былъ трагикъ уже иного, измѣнившагося типа, далекій отъ Каратыгинской выучки, гораздо менѣе «сильный», но за то и болѣе простой и симпатичный. Онъ не особенно любилъ выступать въ роляхъ Ляпунова, Басенка и т. п., и съ его появленіемъ драмы Кукольника мало по малу исчезли изъ нижегородскаго репертуара. Обладая недурнымъ басомъ, Васильевъ выразительно пѣлъ въ дивертисментахъ романсы и

вообще охотно брался за драматическія роли съ пѣніемъ, какъ, напр., въ «Двумужницѣ» Шаховскаго.

Васильевъ оставался въ Нижнемъ недолго. На смѣну ему явился молодой—уже не «трагикъ», а просто актеръ «на первыя роли» А. А. Ральфъ (Аттиль), отставной гвардейскій офицеръ, обладавшій изящными манерами свѣтскаго человѣка, съ легкой картавостью въ произношеніи. При немъ старинная трагедія уже окончательно сошла со сцены. Да и пора было: шла уже вторая половина 60-хъ годовъ! Ральфъ выступалъ въ Чацкомъ, въ пьесахъ Дьяченка, Манна и вообще въ «салонныхъ» драмахъ и комедіяхъ, а также и въ мелодрамѣ, и даже самъ поставилъ на нижегородской сценѣ свой переводъ комедіи Сарду «Les vieux garçons», подъ заглавіемъ «Трутни»,—впрочемъ, безъ особеннаго успѣха. Въ Нижнемъ же онъ и женился на молоденькой ingénue Н. А. Немировой 2-й, старшая сестра которой, Марья Антоновна, обычно исполняла главныя роли въ драмахъ и особенно—въ комедіяхъ.

О другомъ бывшемъ гвардейцѣ, Н. В. Самойловѣ, уже говорилось выше. Нижегородская сцена была, можно сказать, пробой его дарованія, которое впослѣдствіи доставило ему видное мѣсто и въ петербургской драматической труппѣ.

Комическія, резонерскія и разныя бытовыя роли игралъ Загорскій, котораго я потомъ, въ 1882 году, встрѣтилъ на сценѣ злополучнаго «Перваго Русскаго частнаго театра» покойнаго Д. Д. Коровякова, потерпѣвшаго самое рѣшительное фіаско и закрывшагося ровно черезъ мѣсяцъ послѣ своего торжественнаго открытія. Большинству артистовъ, принявшихъ ангажементъ въ труппу Коровякова, пришлось уйти изъ Петербурга чуть не по шпаламъ,—и въ числѣ этихъ пасынковъ судьбы, кажется, былъ и старикъ Загорскій...

Въ водевиляхъ потѣшали публику старый актеръ Пруссаковъ, нѣкогда, чуть ли еще не въ 40-хъ годахъ, служившій на Александринской сценѣ, и молодой Мухинъ. Пруссаковъ также часто появлялся и въ дивертисментахъ съ татарскими, армянскими, нѣмецкими и т. п. комическими куплетами.

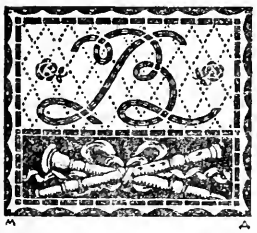
Изъ женскаго персонала труппы никто, кажется, не выдѣлялся какими-нибудь особенными дарованіями. Помню старуху Вышеславцеву, Сахарову, истеричную Стрѣлкову въ раздирательныхъ мелодрамахъ, въ родѣ «Серафимы Лафайль» и т. п., еще нѣкоторыя другія имена... Но никакого опредѣленнаго представленія съ этими именами у меня не соединяется, почему и говорить о нихъ мнѣ нечего.

Вообще же Нижній мнѣ памятенъ и дорогъ какъ своимъ театромъ, пробудившимъ во мнѣ горячую любовь къ сценѣ, которой я обязанъ многими счастливыми минутами въ своей жизни, такъ и своими театралами, среди которыхъ было много людей очень образованныхъ и преданныхъ интересамъ литературы. Общеніе съ такими людьми въ годы ранней юности было для меня и моихъ товарищей, несомнѣнно, великимъ благомъ.

Н. А. НЕКРАСОВЪ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА.

(Нѣкоторыя данныя къ біографіи поэта).

П. Н. СТОЛПЯНСКАГО.



Въ біографическомъ очеркѣ, прилагаемомъ къ «Собранію стихотвореній Н. Некрасова» и печатаемомъ чуть ли не стенографически съ перваго посмертнаго изданія этого собранія, на страницѣ XIV значится: «Съ 1841 по 1845 годъ слѣдуетъ періодъ жизни Некрасова самый темный въ біографическомъ отношеніи». Далѣе, авторъ біографіи указываетъ, что этотъ періодъ является важнѣйшимъ періодомъ жизни Некрасова, такъ какъ въ продолженіи его происходило формированіе умственныхъ и нравственныхъ силъ Некрасова и «подъ конецъ его Некрасовъ является уже передъ нами такимъ, какимъ оставался почти неизмѣнно во всю свою послѣдующую жизнь».

Поэтому, намъ думается, что всякія подробности, такъ или иначе освѣщающія указанный періодъ времени жизни Некрасова, могутъ имѣть

значеніе и не будутъ безынтересны. Мы и позволили себѣ извлечь изъ старыхъ русскихъ газетъ и журналовъ 1841—42 гг. подробности попытокъ Некрасова начать работать для театра. Дѣлаемъ это еще и потому, что существующее въ печати указаніе на обстоятельства, сопровождающія попытку Некрасова стать драматургомъ, далеко не точно, лишено интересныхъ подробностей и не выставляетъ Некрасова въ его истинномъ свѣтѣ [1]).

25 апрѣля 1841 года, т. е. почти 70 лѣтъ тому назадъ, на сценѣ Александринскаго театра былъ поставленъ новый водевиль начинающаго автора Н. Перепельскаго «Шила въ мѣшкѣ не утаишь, дѣвушку подъ замкомъ не удержишь» [2]).

Имя автора для меньшинства публики не было вполнѣ неизвѣстнымъ, такъ какъ оно появлялось подъ рядомъ повѣстей, печатаемыхъ «Литературною Газетою» того времени» [3]), о которыхъ редакція той-же газеты давала слѣдующій отзывъ: «забавныя повѣсти г. Перепельскаго, вѣроятно, не разъ заставляли васъ (читателя) улыбаться...» [4]). Времена были патріархальныя и похвалить своего сотрудника считалось вполнѣ возможнымъ. Такимъ образомъ, можно предположить, что въ постановкѣ водевиля были заинтересованы постоянные посѣтители театра.

И водевиль «*не палъ*»—на жаргонѣ театральныхъ критиковъ 30—40-хъ годовъ прошлаго столѣтія, неуспѣхъ пьесы обозначался словомъ «палъ»,—а, наоборотъ, вызвалъ бурные аплодисменты всего театра. Автора усиленно вызывали и, наконецъ, въ директорской ложѣ появился блѣдный худощавый, молодой человѣкъ, быть можетъ, нѣсколько смущенно раскланивающійся на аплодисменты публики.

Все, слѣдовательно, шло наилучшимъ образомъ—водевиль понравился,

---

[1]) Вольфъ. Хроника петербургскихъ театровъ. Часть I, стр. 95.

[2]) «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 88.

[3]) «Лит. Газ.» № 25 «Ростовщики»; № 42 «Капитанъ Кукъ»; № 60 «Карета, предсмертныя записки дурака»; № 84 «Жизнь Александры Ивановны, повѣсть въ 4-хъ экипажахъ».

[4]) «Литературная Газета» 1841 г. № 45.

ВЪ МАРІИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

во вторникъ, 23-го февраля,

НЕ ВЪ СЧЕТЪ АБОНЕМЕНТА.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

МИРАНДА,

(ПОСЛѢДНЯЯ БОРЬБА)

Лирическая опера-драма въ 3-хъ дѣйствіяхъ,

музыка **Н. И. КАЗАНЛИ.**

Текстъ Н. Полилова.

Новыя декораціи художника князя А. К. Шервашидзе. Костюмы по рисункамъ художника князя А. К. Шервашидзе.

Сценическая постановка режиссера П. И Мельникова.

Дѣйствующія лица:

Миранда	Г-жа Черкасская.
Одонъ де-Терри, магистръ Рыцарей храма	Г-нъ Касторскій.
Персевальдъ Эраль, Гюкъ де-Корвиль, Бертранъ Дельзана — Рыцари храма	Г-нъ Ершовъ. Г-нъ Андреевъ 2-й. Г-нъ Лосевъ.
Оруженосецъ	Г-жа Дюверну а.
Графъ Регинальдъ	* * *

Рыцари, оруженосцы, слуги, странники, женщины, укрывшіеся въ замкѣ

Дѣйствіе происходитъ въ замкѣ Рыцарей храма — въ Палестинѣ въ концѣ XII вѣка.

Дирижировать будетъ авторъ.

Начало въ 8¼ час. веч.

Билеты можно получать въ кассѣ Маріинскаго театра, съ 10-ти часовъ утра.

долженъ былъ удержаться на сценѣ [1]); въ органахъ печати того времени появились сочувственные отзывы.

Такъ «Отечественныя Записки» писали [2]): «водевиль очень забавенъ на сценѣ и это тѣмъ пріятнѣе, что онъ первый опытъ въ этомъ родѣ новаго лица, выступающаго на драматическое поприще. Есть и недостатки; авторъ, по неопытности въ новомъ для него дѣлѣ, часто прибѣгаетъ къ пустымъ эффектамъ, основаннымъ на безпрестанно, кстати или не кстати, повторяемой поговоркѣ «около того», но несмотря на то, желательно, чтобы г. Перепельскій не оставлялъ поприща, такъ удачно имъ начатаго».

Еще болѣе сочувственно отозвалась и «Сѣверная Пчела»; въ ея рецензіи было слѣдующее мѣсто [3]): «И надо сказать правду, эта сцена написана г. Перепельскимъ мастерски, онъ какъ будто подсмотрѣлъ ее у Мольера».

И, не довольствуясь сравненіемъ начинающаго автора съ Мольеромъ, критикъ «Сѣверной Пчелы» продолжаетъ: «главныя сцены набросаны такъ легко, непринужденно; разговоръ такъ хорошъ и натураленъ; куплеты такъ забавны и оригинальны; остроты и каламбуры такъ новы, что мы душевно порадовались».

Но этому водевилю пришлось сыграть и совсѣмъ иную роль, вызвать цѣлую бурю въ литературныхъ кружкахъ того времени.

Дѣло въ томъ, что критикъ «Сѣверной Пчелы» раскрылъ въ своей рецензіи псевдонимъ Перепельскаго. Рецензія начиналась фразою: «воде-

---

[1]) Дѣйствительно, въ 1841 году водевиль выдержалъ 6 представленій: 25 и 30 апрѣля, 9 и 22 мая, 23 іюля и 16 октября; затѣмъ онъ давался еще три года подрядъ, а именно въ 1842 г.: 25 января, 16 іюня и 16 октября (вмѣстѣ съ «Ревизоромъ»): въ 1843 году: 17 января, 21 мая, 30 сентября и въ 1844 году 11 апрѣля (см. «Сѣв. Пчелу» означенныхъ дней). Между тѣмъ, число постановокъ одного и того-же водевиля въ теченіе сезона въ то время было очень ограничено; обыкновенно, водевиль ставился 3 раза и затѣмъ прятался въ архивъ, постановка большая, чѣмъ 3 раза, считалась успѣхомъ, и только очень немногіе водевили удерживались на сценѣ по нѣскольку сезоновъ.

[2]) «Отечественныя Записки» 1841 г. № 6.

[3]) «Сѣверная Пчела» 1841 г. № 108.

виль г. Некрасова, принявшаго псевдонимъ Перепельскаго» и далѣе заключала въ себѣ слѣдующее мѣсто: «Мы душевно порадовались за г. Некрасова, порадовались тому, что онъ оставилъ «Мечты и звуки» и вступилъ на новое поприще, обличающее въ немъ дарованіе неподдѣльное!». Въ концѣ же рецензіи сотрудникъ «Сѣверной Пчелы» воспользовался именемъ Некрасова чтобы уколоть тогдашняго популярнаго водевилиста и редактора «Литературной Газеты» Ѳ. Кони, бывшаго передъ этимъ сотрудникомъ «Сѣверной Пчелы», а именно: «г. Некрасовъ вступилъ на драматическое поприще скромно, такъ скромно, что съ какимъ то страннымъ подобострастіемъ написалъ въ своемъ водевилѣ комплиментъ г. Кони... Смѣлѣе, г. Некрасовъ! идите своею дорогою! Зачѣмъ вамъ покровительство людей, которые едва ли сами не нуждаются въ вашемъ покровительствѣ, въ вашемъ талантѣ».

«Сѣверная Пчела» или ея сотрудники, остались на высотѣ своего призванія—рецензія была составлена такъ, что отъ похвалъ не поздоровится, и имѣла затаенною цѣлью поссорить Некрасова—сотрудника изданій Ѳ. Кони—съ послѣднимъ.

На эту рецензію отозвались «Отечественныя Записки», которыя помѣстили, между прочимъ, слѣдующія строчки:

«Одна газета провозгласила, что г. Перепельскій есть не г. Перепельскій, а кто-то другой, но дѣло не въ имени, притомъ-же, и зная настоящее имя автора, газета или журналъ могутъ и должны не знать его; *литература имѣетъ свои законы приличія, нарушеніе которыхъ обнаруживаетъ грубость, невѣжество и страсть къ сплетнѣ*» [1]).

Понятно, что «Сѣверная Пчела» [2]) не могла оставить безъ вниманія такого замѣчанія, тотчасъ подняла перчатку и закипѣлъ словесный бой.

Прежде всего газета сдѣлала передержку, указавъ, что если бы рецензентъ «Отечественныхъ Записокъ» писалъ рецензію не со словъ, а побывавъ, дѣйствительно, въ театрѣ на представленіи, то онъ не обвинилъ бы «Сѣверную Пчелу» въ раскрытіи псевдонима, такъ какъ псевдо-

---

[1]) «Отеч. Зап.» 1841 г. № 6, курсивъ мой.

[2]) «Сѣв. Пчела» 1841 г. № 123.

нимъ былъ раскрытъ тѣмъ, что авторъ появился на вызовы и «раскланялся на глазахъ всѣхъ, кто былъ въ театрѣ».

«Какимъ-же образомъ послѣ этого»,—восклицаетъ рецензентъ и въ восклицаніи его слышится паѳосъ благороднаго негодованія,—«газета можетъ и должна не знать автора? Неужто прикажете закрыть глаза и заткнуть уши, когда подлѣ васъ называютъ автора настоящимъ именемъ?.

Допустивъ явную передержку, «Сѣверная Пчела» принимаетъ тонъ угнетенной невинности и продолжаетъ: «да и что дурного въ томъ, если газета объявила настоящее имя автора, имѣвшаго успѣхъ на сценѣ?»

Этотъ вопросъ послужилъ переходомъ отъ оправданія къ нападкамъ и «Сѣверная Пчела» пустила въ ходъ оружіе изъ своего обычнаго арсенала.

«Иное дѣло»—продолжаетъ газета—«если бы авторъ означеннаго водевиля былъ бы редакторомъ какого нибудь журнала и хотѣлъ чужими руками загребать жаръ, чужими трудами составлять себѣ извѣстность, о, тогда была бы причина бояться гласности. Бываютъ примѣры, что иные съ величайшею таинственностью спрятываютъ отъ самыхъ задушевныхъ пріятелей своихъ—кому принадлежитъ такая то или такая статья въ ихъ журналѣ и на всѣ вопросы отвѣчаютъ загадочными словами и значительнымъ выраженіемъ лица, въ которомъ въ одно время замѣтны и скромность и гордость, но случись бы только, что эта статья признана дурною, журналистъ тотчасъ перемѣняетъ тонъ, восклицая: да вѣдь эту статью написалъ такой то нелѣпый человѣкъ, пошлякъ, идіотъ; онъ приставалъ ко мнѣ, чтобы я помѣстилъ его глупую статью. И дѣйствительно, это средство, какъ нельзя лучше, можетъ удасться журналисту. Многіе будутъ считать его умнымъ ученымъ человѣкомъ, заслуженнымъ литераторомъ, хотя бы онъ ничто иное былъ, какъ корректоръ, правда, очень исправный, своего журнала, составленнаго изъ чужихъ трудовъ и чужихъ статей».

Такимъ образомъ, «Сѣверная Пчела» воспользовалась случаемъ кольнуть А. Краевскаго, назвавъ его лишь корректоромъ «Отечественныхъ Записокъ».

Понятно, что Некрасовъ не могъ молчать и выступилъ съ большимъ письмомъ къ редактору «Литературной Газеты» [1]) Ѳ. Кони.

Въ этомъ письмѣ Некрасовъ говоритъ, что, ставя свой водевиль на сцену, онъ ожидалъ «порядочнаго гоненія» со стороны «Сѣверной Пчелы», такъ какъ онъ не принадлежалъ къ лагерю этой газеты и «вдругъ, о ужасъ», критикъ «Сѣверной Пчелы», пишущій подъ псевдонимомъ Л. Л. (Межевичъ, редакторъ и основатель «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», второстепенный литераторъ того времени и авторъ, между прочимъ, извѣстной пѣсни, исполняемой разными капелами и въ наши дни: «Что за пѣсни распѣваетъ наша Русь») [2]) расхвалилъ его [3]).

«Эти отчаянныя, неумѣстныя похвалы», продолжаетъ Некрасовъ, «привели меня въ ужасъ» и тотчасъ поясняетъ, почему. «Похвалы г. Л. Л. все тоже, что явное намѣреніе повредить молодому литератору съ перваго шага на новое поприще».

Далѣе, Некрасовъ подробно поясняетъ, почему похвалы Л. Л. хуже брани. Вся суть въ томъ, что у г. Л. Л. «*нѣтъ постояннаго мнѣнія, какъ слѣдствія внутренняго убѣжденія*» [4]). Мнѣніе г. Л. Л. зависитъ отъ той редакціи, въ которой онъ работаетъ въ данный моментъ, и Некрасовъ приводитъ рядъ примѣровъ хамелеонства г. Л. Л. Затѣмъ, по мнѣнію Некрасова, «стоять въ похвалахъ г. Л. Л. наряду со шляпочникомъ, съ комодомъ Миллера [5]), съ лавкою Елисѣева, съ трактиромъ Леграна, которымъ Л. Л. расторгаетъ лавры наравнѣ *съ людьми, посвятившими себя*

---

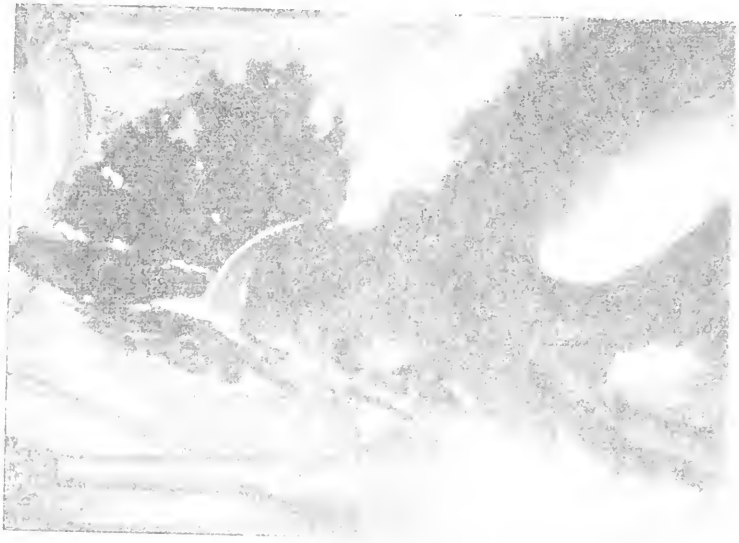
[1]) «Литературная Газета» 1841 г. № 66.

[2]) «Невскій Альманахъ» 1846 г.

[3]) Укажемъ на странную обмолвку Некрасова. Желая сказать, что Межевичъ его расхвалилъ, Некрасовъ пишетъ: «я нашелъ себѣ филиппику, изобрѣтенную г. Л. Л.», и повторяетъ слово филиппика въ смыслѣ похвалы два раза. Филиппика—конечно, не похвала.

[4]) Курсивъ мой.

[5]) Миллеръ—остзейскій столяръ, показывалъ въ это время въ д. Коссиковскаго, теперь Елисѣевыхъ, уголъ Морской и Невскаго особый комодъ, въ которомъ заключалось около 100 предметовъ различной мебели. См. «Сѣв. Пч.» 1839 г. № 99.



. А. ВЛАДИМІРОВЪ ВЪ РОЛИ ОРЕСТА И А. А. ЛАЧИНОВА ВЪ РОЛИ КЛИТЕМНЕСТРЫ. («ФРИНЕ» ЕКОНТЪ ДЕ-ЛИЛЯ), И. В. ЛЕРСКІЙ ВЪ РОЛИ МЕРОВИЧА («РАВЕНСКІЙ БОЕЦЪ» Ф. ГАЛЬМА).

Понятно, что Некрасовъ не могъ молчать и выступилъ съ большимъ письмомъ къ редактору «Литературной Газеты» [1]) Ѳ. Кони.

Въ этомъ письмѣ Некрасовъ говоритъ, что, ставя свой водевиль на сцену, онъ ожидалъ «порядочнаго гоненія» со стороны «Сѣверной Пчелы», такъ какъ онъ не принадлежалъ къ лагерю этой газеты и «вдругъ, о ужасъ», критикъ «Сѣверной Пчелы», пишущій подъ псевдонимомъ Л. Л. (Межевичъ, редакторъ и основатель «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», второстепенный литераторъ того времени и авторъ, между прочимъ, извѣстной пѣсни, исполняемой разными капелами и въ наши дни: «Что за пѣсни распѣваетъ наша Русь») [2]) расхвалилъ его [3]).

«Эти отчаянныя, неумѣстныя похвалы», продолжаетъ Некрасовъ, «привели меня въ ужасъ» и тотчасъ поясняетъ, почему. «Похвалы г. Л. Л. все тоже, что явное намѣреніе повредить молодому литератору съ перваго шага на новое поприще».

Далѣе, Некрасовъ подробно поясняетъ, почему похвалы Л. Л. хуже брани. Вся суть въ томъ, что у г. Л. Л. «*нѣтъ постояннаго мнѣнія, какъ слѣдствія внутренняго убѣжденія*» [4]). Мнѣніе г. Л. Л. зависитъ отъ той редакціи, въ которой онъ работаетъ въ данный моментъ, и Некрасовъ приводитъ рядъ примѣровъ хамелеонства г. Л. Л. Затѣмъ, по мнѣнію Некрасова, «стоять въ похвалахъ г. Л. Л. наряду со шляпочникомъ, съ комодомъ Миллера [5]), съ лавкою Елисѣева, съ трактиромъ Леграна, которымъ Л. Л. расторгаетъ лавры наравнѣ *съ людьми, посвятившими себя*

---

[1]) «Литературная Газета» 1841 г. № 66.

[2]) «Невскій Альманахъ» 1846 г.

[3]) Укажемъ на странную обмолвку Некрасова. Желая сказать, что Межевичъ его расхвалилъ, Некрасовъ пишетъ: «я нашелъ себѣ филиппику, изобрѣтенную г. Л. Л.», повторяетъ слово филиппика въ смыслѣ похвалы два раза. Филиппика—конечно, похвала.

[4]) Курсивъ мой.

[5]) Миллеръ—остзейскій столяръ, показывалъ въ это время въ д. Коссиковой, столеръ Елисѣевыхъ, уголъ Морской и Невскаго особый комодъ, въ которомъ помѣщалось около 100 предметовъ различной мебели. См. «Сѣв. Пч.» 1839 г. № 99.

благородному занятію литературою, совершенно несовмѣстимо съ званіемъ писателя [1]).

Не могъ оставить безъ вниманія Некрасовъ и обвиненія въ низкопоклонствѣ передъ Ѳ. Кони. Это мѣсто отвѣта Некрасова настолько характерно, что мы позволяемъ себѣ привести его цѣликомъ: «Но для меня всего оскорбительнѣе, что я въ похвалахъ г. Л. Л. вижу еще совершенно не литературную замашку: намѣреніе нанести вамъ (т. е. Ѳ. Кони) непріятность. Мнѣ очень хорошо извѣстно, что г. Л. Л., который прежде разсыпался предъ вами въ самыхъ приторныхъ комплиментахъ, съ тѣхъ поръ, какъ вы отрѣшили его отъ сотрудничества въ Пантеонѣ, ополчился противъ васъ и вездѣ, гдѣ только можетъ, старается уколоть васъ тупьемъ своего пера. Знаю также, что вы не обращаете никакого вниманія на подобныя выходки и почитаете ихъ достойными того-же отвѣта, какимъ Димитрій Донской у Озерова отвѣтилъ на выходки Мамаева посла. Тѣмъ не менѣе, долгъ правды и признательности обязываетъ меня въ теперешнемъ случаѣ вступиться въ это дѣло, потому что моя пьеса подала поводъ къ подобной выходкѣ г. Л. Л. Между обвиненіями, вымышленными въ противуположность всякой истинѣ нашими недоброжелателями и повторяемыми г. Л. Л. въ сотый разъ совершенно не кстати, замѣтно желаніе показать, что вы мнѣ покровительствуете, и вооружить насъ другъ противъ друга. Если г. Л. Л. подъ словомъ покровительство разумѣетъ добрые совѣты и указанія начинающему заниматься литературою, я священнымъ для себя долгомъ поставляю въ удовольствіе сознаться, что вы мнѣ, дѣйствительно, покровительствуете. Также долгомъ почитаю по поводу г. Л. Л. изъявить теперь печатно мою благодарность къ вамъ за ваши совѣты и замѣчанія при сочиненіи водевиля».

Письмо Некрасова въ настоящее время, конечно, вызываетъ только улыбку;—трудно себѣ представить достаточно основаній, чтобы по поводу водевиля могла разгорѣться такая страстная полемика, отнявшая массу

---

[1]) Курсивъ опять таки мой.

мѣста въ печатныхъ органахъ того времени. Но дѣло въ томъ, что въ Николаевскую эпоху театръ былъ чуть-ли не единственнымъ мѣстомъ, гдѣ болѣе или менѣе свободно могло выражаться общественное мнѣніе, гдѣ могли сталкиваться различныя общественныя теченія. И понятно, не водевиль Некрасова игралъ роль,—желательно было свести старые счеты двумъ литературно-общественнымъ направленіямъ: Булгаринскому и только что нарождающейся—какъ тогда звали—натуральной школѣ. Эти счеты сводились давно, неоднократно, но только въ исторіи съ Некрасовымъ приняли рѣзко-характерныя черты, въ зависимости, конечно, отъ того, что въ споръ вмѣшалась новая личность, обладающая большимъ талантомъ и большою общественностью, если такъ можно выразиться—Некрасовъ.

Раскрытіе псевдонимовъ въ то доброе старое время было обычнымъ дѣломъ, да и пишущей братіи было такъ немного, что прятаться подъ псевдонимъ означало уподобиться страусу, считающему себя въ безопасности, когда онъ спрячетъ только голову въ кусты. Но большинство лицъ, псевдонимы которыхъ были раскрываемы, не обращали на это вниманія, не придавали этому обстоятельству особаго значенія, а иногда бывали даже и довольны. Некрасовъ же перенесъ дѣло съ личной почвы на общественную. Нѣтъ сомнѣнія, что вышеприведенная замѣтка «Отечественныхъ Записокъ» появилась подъ вліяніемъ Некрасова, который былъ уже сотрудникомъ журнала [1]); можетъ быть, она была имъ продиктована. Дѣло не въ Некрасовѣ, какъ подчеркивала упомянутая замѣтка, а въ соблюденіи извѣстныхъ литературныхъ обычаевъ, дѣло въ нарушеніи литературной этики.

Понятіе о литературной этикѣ—понятіе новое, появившееся въ нашей жизни очень недавно. Въ разсматриваемое нами время считалось вовсе не зазорнымъ заканчивать литературную полемику у Бекендорфа или у Дубельта, и съ подобными жалобами обращались не только представители консерватизма, какъ принято теперь выражаться, но люди съ очень и очень пе-

[1]) Смотри «Отечественныя Записки» 1841 часть XVIII стр. 311 и слѣд. повѣсть Некрасова подъ заглавіемъ «Опытная женщина», повѣсть изъ провинціальнаго быта.

редовыми взглядами, профессора, люди науки, поэты, писатели, оставившіе по себѣ замѣтный слѣдъ въ исторіи нашего развитія. Какъ въ личной жизни привыкли за оскорбленіе ходить съ жалобой по начальству, такъ поступали и въ литературѣ. Не сошлись мнѣніями, отозвался критикъ не похвально, литераторъ не думалъ обращаться къ перу, отвѣчать на рецензію, доказывать несправедливость мнѣнія, а прямо кричалъ: «караулъ». И при существованіи подобнаго взгляда, указаніе Некрасова или «Отечественныхъ Записокъ», что у литературы есть свои обычаи, свои правила—должно было заставить долго и много поразмыслить. Съ одной стороны, цензура, Булгаринъ, гауптвахта для литераторовъ, а съ другой, особая литературная этика. Контрастъ былъ слишкомъ великъ, долженъ былъ произвести большое впечатлѣніе,—не забудемъ и того, что въ это время издавалась, собственно говоря, всего только одна ежедневная газета «Сѣверная Пчела» «С.-Петербургскія Академическія Вѣдомости» да «Русскій Инвалидъ» въ счетъ не могутъ идти), да менѣе десятка литературныхъ журналовъ,—слѣдовательно, читалось гораздо внимательнѣе и менѣе ускользало отъ вниманія публики.

Такъ вотъ, разсматривая данный эпизодъ съ этой точки зрѣнія, мы должны признать за нимъ извѣстное значеніе: онъ является для насъ яркою характеристикою литературныхъ отношеній начала 40 годовъ прошлаго столѣтія, знаменуя собою новую ступень въ жизни нашей прессы.

Добавимъ нѣкоторыя частности. Некрасовъ пишетъ: «съ тѣхъ поръ, какъ вы отрѣшили его отъ сотрудничества»—взглядъ на взаимоотношеніе редактора и сотрудника съ современной точки зрѣнія болѣе чѣмъ странный; редакторъ поступалъ съ сотрудниками почти точно такъ же, какъ начальникъ отдѣленія съ любымъ своимъ писцомъ: солидарности между редакторомъ и сотрудникомъ не требуется; редакторъ приглашаетъ сотрудниковъ, печатаетъ ихъ работы, платитъ имъ и отрѣшаетъ ихъ по своему произволу. Самому Некрасову вскорѣ пришлось испытать на самомъ себѣ такое отношеніе Краевскаго.

Затѣмъ небезынтересны подчеркнутыя нами въ цитатахъ мѣста. Въ

нихъ уже чувствуется будущій Некрасовъ, творецъ «Медвѣжьей охоты», восклицавшій:

Еще добромъ должны мы помянуть
Тогдашнюю литературу!
У ней была задача: какъ нибудь,
Намекомъ натолкнуть на честный путь
Къ развитію способную натуру...
Хорошая задача!

И Некрасовъ, какъ видно изъ подчеркнутыхъ мѣстъ, выполнялъ эту задачу. Нужно было быть очень смѣлымъ, глубоко вѣрить въ свои силы, чтобы печатно выразиться: «съ людьми, посвятившими себя благородному занятію литературою»... Литература въ то время считалась власть имущими вовсе не благороднымъ занятіемъ, а нѣчто, похожимъ на занятіе «бить баклуши».

Если сравнить это опредѣленіе Некрасовымъ литературы съ только что высказаннымъ имъ же мнѣніемъ о взаимоотношеніяхъ редактора и сотрудниковъ, то мы увидимъ, что и у самого Некрасова не выработался еще твердо установившійся взглядъ, не было—выражаясь его же словами—«постояннаго мнѣнія, какъ слѣдствія внутренняго убѣжденія»,—но это мнѣніе уже вырабатывалось.

Для насъ, живущихъ въ 20-мъ вѣкѣ, все то, что усиленно подчеркивалъ Некрасовъ: «и внутреннее убѣжденіе, и благородное занятіе, и литературная этика»—прописныя истины, но не нужно забывать, что рѣчь идетъ о 40-хъ годахъ, о томъ времени, когда небольшая замѣтка Булгарина, что къ вокзалу Царскосельской желѣзной дороги было подано мало извозчиковъ, признавалась «косвенною укоризною начальству Царскосельской желѣзной дороги, а отчасти и С.-Петербургскому, такъ какъ, хотя приведенные въ фельетонѣ факты сами по себѣ не важны, но важно то, что они изъявлены не передъ подлежащею властью, а переданы на общій приговоръ публики» [1]).

[1]) Щукинскій Сборникъ, томъ I стр. 308.

Къ цитируемому выше письму Некрасова редакція «Литературной Газеты» сдѣлала слѣдующее примѣчаніе: «Помѣщая письмо нашего почтеннаго сотрудника, мы прибавимъ къ нему, что противъ справедливаго замѣчанія «Отечественныхъ Записокъ» по поводу обнародованія настоящаго имени г. Пе-«репельскаго г. Л. Л. помѣстилъ свои оправданія. Но оправданія столь же не-«основательны и не обдуманы, какъ и первая статья. Онъ говоритъ, что надо «быть глухимъ, чтобы не узнать автора, когда его вызываютъ и онъ рас-«кланивался изъ ложи. Г. Перепельскій первый разъ выступилъ на драма-«тическое поприще; публика не могла знать, что это Некрасовъ; она вы-«зывала автора, авторъ явился, и она убѣдилась, что видѣла г. Перепель-«скаго, имя котораго стояло на афишѣ. Почему публика можетъ узнать, «что Перепельскій или вызываемый авторъ есть г. Некрасовъ. Это напо-«минаетъ старую школьную посылку: палка стоитъ въ углѣ, слѣдовательно, «дождь идетъ».

Нельзя не обратить вниманія на нѣкоторыя фразы письма Некрасова и примѣчанія къ нему—онѣ характерны для той эпохи. Некрасовъ сравнилъ отношенія Ѳ. Кони и Л. Л. съ отношеніями Дмитрія Донского къ послу Мамая. Сопоставленіе, конечно, по меньшей мѣрѣ странное, но пережитки прошлаго—высокопарность выраженій—ясно чувствуются; точно также острота, которою редакція закончила свое примѣчаніе, въ настоящее время потеряла свою соль, которую, очевидно, имѣла, такъ какъ ее написалъ Ѳ. Кони, за остротами не лазившій въ карманъ.

Добавимъ, что письмо Некрасова было напечатано черезъ сравнительно значительный промежутокъ времени и сопровождалось примѣчаніемъ: по обстоятельствамъ не могло быть напечатано раньше. Можетъ быть, въ цензурныхъ архивахъ и есть данныя, которыя могли бы выяснить эти обстоятельства: вѣроятно, предположеніе, что цензора вспомнили Высочайшія резолюціи объ излишней полемикѣ, но можетъ быть, играли роль и какія нибудь другія причины.

II.

Успѣхъ перваго водевиля, видимо, подѣйствовалъ на Некрасова и менѣе чѣмъ черезъ двѣ недѣли у него былъ готовъ новый водевиль подъ замысловатымъ двойнымъ заглавіемъ «Ѳеоклистъ Онуфріевичъ Бобъ или мужъ не въ своей тарелкѣ», оригинальная комедія-водевиль въ 1 дѣйствіи. Но этотъ водевиль постигъ неуспѣхъ, онъ былъ данъ только два раза [1]) и отзывы прессы были далеко не сочувственны. Указанная нами выше полемика не началась еще, а поэтому «Сѣверная Пчела» отозвалась еще болѣе или менѣе благосклонно, а именно въ отвѣтѣ говорилось: «Мы такъ вѣ-«римъ въ талантъ г. Перепельскаго или лучше сказать г. Некрасова, что «не станемъ съ нимъ церемониться и выскажемъ прямо, что есть на душѣ. «Ѳеоклистъ Онуфріевичъ Бобъ» не удался ему... Насъ страшитъ вотъ что: «г. Некрасовъ въ двѣ недѣли отдалъ на сцену два водевиля и оба въ бе-«нефисы; онъ имѣлъ успѣхъ, по крайней мѣрѣ, въ первомъ водевилѣ—пре-«красно, но горе ему, если онъ увлечется этимъ первымъ успѣхомъ и «приметъ на себя роль заказнаго водевилиста» [2]).

Дѣлая, такимъ образомъ, дружескій совѣтъ, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» въ дальнѣйшемъ изложеніи допустилъ обычную въ то время фамильярность—личное обращеніе къ автору: «Мы пожалѣемъ отъ души, «если вы растратите ваше молодое дарованіе на бенефисные водевили, на «вздорныя мелочи, а васъ бы достало на что нибудь получше и поважнѣе».

Даже «Литературная Газета» [3]) и та должна была отнестись критически къ своему «почтенному» сотруднику (почтеннымъ былъ названъ Некрасовъ въ примѣчаніи редакціи къ его письму). «Какъ замѣтно, водевиль «написанъ наскоро, притомъ онъ слишкомъ длиненъ, а потому не имѣлъ «успѣха». Но чтобы позолотить пилюлю, «Литературная Газета добавляетъ: «въ немъ, впрочемъ, есть нѣсколько удачныхъ куплетовъ, которые были въ

---

[1]) 2 и 5 мая 1841 года, смотри «Сѣверную Пчелу» за соотвѣтственные дни.
[2]) «Сѣверная Пчела» 1841 № 111.
[3]) «Литер. Газета» 1841 № 54.

«представленіи выпущены». Точно также и «Отечественныя Записки» [1]), въ которыхъ Некрасовъ сотрудничалъ, пытаются смягчить рѣзкій отзывъ и, констатируя неуспѣхъ, въ то же время даютъ автору совѣтъ «больше трудиться надъ композиціей водевиля». Зато «Репертуаръ» [2]) не стѣсняется и прямо высказывается: «этотъ растянутый до нельзя водевиль, имѣя основу «неправдоподобную и не заключая въ ходѣ своемъ ничего благородно ко«мическаго, не понравился образованнымъ посѣтителямъ театра».

Неуспѣхъ второго водевиля не остановилъ Некрасова и въ іюлѣ того же года онъ выступилъ съ третьимъ водевилемъ «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису»—водевиль этотъ переведенъ Некрасовымъ съ французскаго [3]).

По поводу этого водевиля «Литературная Газета» помѣстила любопытную рецензію, которую мы приведемъ почти цѣликомъ, какъ яркій образецъ рецензій того времени [4]): «Знаете ли вы, что значитъ влюбиться «въ актрису? Это значитъ потерять умъ для того, кто его имѣетъ; сунуться «головою въ омутъ, откуда нѣтъ спасенія; каждый вечеръ разжигать свою «страсть, свое воображеніе и каждое утро разочаровываться; любить кра«соту въ видѣ румянъ, бѣлилъ; обожать умъ въ видѣ заученныхъ фразъ «и звучныхъ стиховъ, надъ которыми потѣлъ другой; увлекаться улыбкой, «подъ которой нерѣдко скрывается злоба къ суфлеру... словомъ, дѣлать «тысячу глупостей—вотъ что значитъ влюбиться въ актрису! Но нѣтъ худа «безъ добра: этотъ случай подарилъ русскую сцену премиленькимъ, пре«умнымъ водевилемъ, за который мы опять-таки обязаны Н. А. Пере«пельскому».

---

[1]) «Отеч. Зап.» 1841 № 6.

[2]) «Репертуаръ» 1841 № 5.

[3]) Давался въ 1841 году—10, 14 Іюля, 10, 12, 17, 20, 24 сентября, 22 декабря, т. е. 8 разъ; успѣхъ по тому времени выдающійся; въ 1842 году—6 января, 4, 25 сентября, 3 декабря (вмѣстѣ съ «Горемъ отъ ума»), въ 1843 году—26 января (тоже съ «Горемъ отъ ума»), 3 сентября и въ 1844 году—17 января. Небезынтересно отмѣтить, что первый водевиль Некрасова давался вмѣстѣ съ «Ревизоромъ». Конечно, это случайность, но во всякомъ случаѣ характерная, какъ сопоставленіе именъ Некрасова, Гоголя и Грибоѣдова при первыхъ шагахъ Некрасова на литературномъ поприщѣ.

[4]) «Литер. Газета» 1841 г., № 133.

Такъ какъ вышеуказанная полемика только что началась, то «Сѣверная Пчела» [1]) уже измѣнила тонъ своихъ рецензій. Упоминанія о Мольерѣ не дѣлается, нѣтъ былой дружеской фамильярности, а, наоборотъ, въ началѣ рецензіи высказывается общее мѣсто о томъ, что существуетъ рядъ піесъ, самихъ по себѣ вполнѣ незначительныхъ, но которыя пользуются большимъ успѣхомъ вслѣдствіе необыкновеннаго таланта артиста, играющаго въ нихъ главную роль.

Такъ случилось и съ водевилемъ Перепельскаго «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису», — его вынесла на своихъ плечахъ А. М. Каратыгина. За такимъ вступленіемъ слѣдуютъ уже колкости по адресу переводчика: «Въ переводѣ водевиля мы замѣтили нѣсколько промаховъ и два «заключительные стиха одного куплета заимствованы авторомъ изъ статьи «Водевильныя сцены изъ журнальной жизни» («Литературная Газета» № 15)».

Какъ бы упрекнувъ Некрасова въ плагіатѣ, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» даетъ ему совѣтъ: «Мы совѣтуемъ переводчику на будущее время «заимствовать куплеты изъ старыхъ піесъ Писарева, Ленскаго или П. А. «Каратыгина: у нихъ куплеты гораздо замысловатѣе этого».

Несмотря на эти колкости, отзывъ «Сѣверной Пчелы» въ общемъ еще не жестокъ, гроза была впереди.

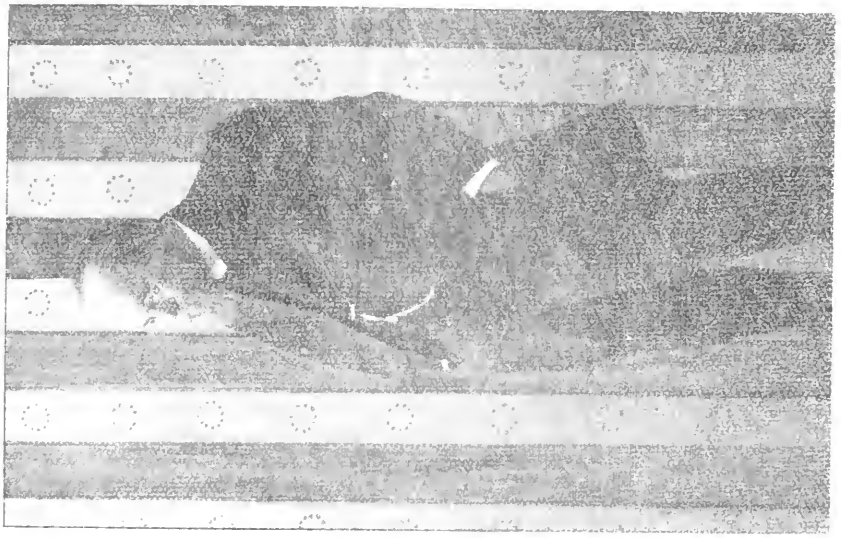
Для насъ этотъ водевиль Некрасова любопытенъ, потому что героиня водевиля высказываетъ тотъ же взглядъ на сцену, который позже приводился Некрасовымъ въ стихотвореніи, посвященномъ памяти Асенковой.

Дѣятельность Некрасова была очень продуктивна: въ томъ же 1841 г. онъ выступилъ еще съ двумя водевилями—«Актеръ» [2]), о которомъ «Лите-

---

[1]) «Сѣвер. Пчела» № 841. № 273.

[2]) Насколько намъ удалось прослѣдить, этотъ водевиль не сходилъ со сцены во всю николаевскую эпоху. Такъ, онъ былъ поставленъ въ 1841 году—13, 21, 27 октября, 4 ноября, 30 декабря; въ 1843 году—17, 30 сентября, 29 ноября, въ 1844 году—21 января; въ 1845 году—25 и 29 мая; въ 1847 году—7 октября; въ 1849 году—3 января; въ 1854 году—3, 23 іюня и 26 октября. Какъ кажется, этотъ водевиль дается еще и въ настоящее время на провинціальныхъ сценахъ, такъ какъ онъ позволяетъ артисту блеснуть своимъ умѣніемъ измѣнить гримъ.



П. М. САДОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ПЕРЕДРЯГИНА, Н. К. ЯКОВЛЕВЪ ВЪ РОЛИ ДОКТОРА.
«ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.

Такъ какъ вышеуказанная полемика только что началась, то «Сѣверная Пчела» [1]) уже измѣнила тонъ своихъ рецензій. Упоминанія о Мольерѣ не дѣлается, нѣтъ былой дружеской фамильярности, а, наоборотъ, въ началѣ рецензіи высказывается общее мѣсто о томъ, что существуетъ рядъ піесъ, самихъ по себѣ вполнѣ незначительныхъ, но которыя пользуются большимъ успѣхомъ вслѣдствіе необыкновеннаго таланта артиста, играющаго въ нихъ главную роль.

Такъ случилось и съ водевилемъ Перепельскаго «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису», — его вынесла на своихъ плечахъ А. М. Каратыгина. За такимъ вступленіемъ слѣдуютъ уже колкости по адресу переводчика: «Въ переводѣ водевиля мы замѣтили нѣсколько промаховъ и два «заключительные стиха одного куплета заимствованы авторомъ изъ статьи «Водевильныя сцены изъ журнальной жизни» («Литературная Газета» № 15)».

Какъ бы упрекнувъ Некрасова въ плагіатѣ, рецензентъ «Сѣверной Пчелы» даетъ ему совѣтъ: «Мы совѣтуемъ переводчику на будущее время «заимствовать куплеты изъ старыхъ піесъ Писарева, Ленскаго или П. А. «Каратыгина: у нихъ куплеты гораздо замысловатѣе этого».

Несмотря на эти колкости, отзывъ «Сѣверной Пчелы» въ общемъ еще не жестокъ, гроза была впереди.

Для насъ этотъ водевиль Некрасова любопытенъ, потому что героиня водевиля высказываетъ тотъ же взглядъ на сцену, который позже приводился Некрасовымъ въ стихотвореніи, посвященномъ памяти Асенковой.

Дѣятельность Некрасова была очень продуктивна: въ томъ же 1841 г. онъ выступилъ еще съ двумя водевилями—«Актеръ» [2]), о которомъ «Лите-

---

[1]) «Сѣвер. Пчела» № 841. № 273.

[2]) Насколько намъ удалось прослѣдить, этотъ водевиль не сходилъ со сцены во всю николаевскую эпоху. Такъ, онъ былъ поставленъ въ 1841 году—13, 21, 27 октября, 4 ноября, 30 декабря; въ 1843 году—17, 30 сентября, 29 ноября, въ 1844 году—21 января; въ 1845 году—25 и 29 мая; въ 1847 году—7 октября; въ 1849 году—3 января; въ 1854 году—3, 23 іюня и 10 октября. Какъ кажется, этотъ водевиль дается еще и въ настоящее время на провинціальныхъ сценахъ, такъ какъ онъ позволяетъ артисту блеснуть своимъ умѣніемъ измѣнить гримъ.

ратурная Газета» предупредительно извѣстила публику задолго до появленія водевиля на сценѣ [1]): «Г. Перепельскій заканчиваетъ очень забавный воде-«виль (піесу переодѣваній) подъ названіемъ «Актеръ»; желаемъ, чтобы третій «сценическій опытъ увѣнчался такимъ же успѣхомъ, какъ и первый» — и другимъ, т. е. пятымъ по счету водевилемъ «Дѣдушкины Попугаи» [2]).

Судя по тому, что «Литературная Газета» называетъ водевиль «Актеръ» третьимъ опытомъ Некрасова, надо предположить, что или его постановка была отложена и раньше прошелъ водевиль «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису» или «Литературная Газета» не принимаетъ въ счетъ этотъ послѣдній водевиль, такъ какъ онъ былъ переведенъ.

Но «Сѣверная Пчела» [3]), сдѣлавъ въ предыдущей своей рецензіи только легкій намекъ на плагіатъ, теперь уже открыто обвинила въ немъ Некрасова; такъ въ рецензіи говорится: «Онъ, также передѣлавъ французскій «водевиль извѣстнаго автора, актера и живописца Монье «La famille impro-«visée», назвалъ его оригинальнымъ водевилемъ».

Къ сожалѣнію, намъ не удалось разыскать указанный «Сѣверною Пчелою» водевиль Монье, но, во всякомъ случаѣ, нужно думать, что все сходство заключалось лишь въ переодѣваніи, такъ какъ ни въ характерахъ дѣйствующихъ лицъ, ни въ разговорахъ, ни въ куплетахъ нѣтъ ничего французскаго.

Но, положимъ, рецензенту «Сѣверной Пчелы», да вдобавокъ оскорбленному рядомъ статей, ничего не стоило обвинить Некрасова въ плагіатѣ, и для насъ эта рецензія любопытна совсѣмъ по другой причинѣ.

Авторъ ея, Межевичъ, разсказываетъ про другой инцидентъ Некрасова—про его книжку стихотвореній «Мечты и звуки». Вотъ что повѣствуетъ г. Межевичъ: начинаетъ онъ, конечно, съ обиняка, а именно, съ увѣренія читателя, что онъ, Межевичъ, вовсе не хотѣлъ писать о новомъ произведеніи г. Перепельскаго, и далѣе продолжаетъ: «Г. Перепельскій есть

---

[1]) «Лит. Газ.» 1841 г., № 66.

[2]) Поставлена 1, 4, 9 декабря 1841 г. и 14 января и 9 февраля 1842 г.

[3]) «Сѣвер. Пчела» 1841 г., № 246.

«псевдонимъ автора небольшой книжки, изданной имъ подъ названіемъ «Мечты и звуки»—надо пояснить, что на этой книжкѣ не было фамиліи автора, слѣдовательно, Межевичъ вторично раскрываетъ псевдонимъ Некрасова. Далѣе Межевичъ разсказываетъ, какъ Некрасовъ явился къ нему съ этою книжкою для отзыва, давая очень тонко понять читателю, что Некрасовъ, будто бы, просилъ благожелательнаго отзыва; послѣдняго, конечно, не было; Некрасовъ, очевидно, отнесъ книгу въ редакцію «Сѣверной Пчелы», какъ обыкновенно отсылаютъ авторы свои книги для рецензій, но Межевичу нужно во что бы то ни стало унизить Некрасова и онъ продолжаетъ: «Я прочелъ всѣ стихотворенія, особыхъ признаковъ даро-«ванія нѣтъ; видно, однако, что авторъ ихъ человѣкъ не совершенно без-«дарный. Что сказать о такой книгѣ? Я пишу, что стихи г. Н. Н. гладки, «звучны, но и только; что въ нихъ нѣтъ ни положительно дурного, ни «положительно хорошаго; что мы не ставимъ въ вину г. Перепельскому [1]) «его стихотвореній, однако же лучше бы совѣтовали ему учиться и «учиться»... Далѣе Межевичъ говоритъ, что такія стихотворенія, какія написалъ Некрасовъ, онъ могъ бы написать самъ.

Это мѣсто очень характерно. Какъ помнитъ читатель, тотъ же Межевичъ нашелъ въ Некрасовѣ большой талантъ для драматическихъ произведеній. «Отечественныя Записки» также совѣтовали Некрасову усовершенствоваться въ писаніи театральныхъ піесъ, но ни Межевичъ, ни «Отеч. Зап.»,—словомъ, ни одинъ изъ критиковъ того времени,—не угадалъ въ небольшой книжкѣ стихотвореній Некрасова будущаго творца «Русскихъ женщинъ», но хотѣли увидать драматурга, а между тѣмъ въ драматическихъ произведеніяхъ Некрасова, дѣйствительно, не видно и проблеска таланта; весь эффектъ перваго водевиля зиждется на поговоркѣ «около того», которая въ послѣднемъ водевилѣ замѣнена фразою: «у меня такая натура». Эти фразы производили впечатлѣніе на зрителей того вре-

---

[1]) Интересенъ пріемъ Межевича, очень характерный для школы Булгарина: онъ говоритъ о стихахъ Н. Н. и какъ бы нечаянно вставляетъ вмѣсто Н. Н. фамилію Перепельскаго, еще разъ подчеркивая, кто такой Н. Н.

мени, которые надрывали себѣ животики отъ безпрестанно повторяемой приговорки.

Послѣдній, пятый [1]), водевиль Некрасова вызвалъ также злую критику «Сѣверной Пчелы» [2]), причемъ газета указала, что послѣ «Бабушкиныхъ попугаевъ», премиленькаго водевиля Н. И. Хмельницкаго, «Дѣдушкины попугаи» Перепельскаго уже не превлекутъ вниманія публики. Содержаніе тоже самое, что и водевиля Н. И. Хмельницкаго, за то въ старомъ водевилѣ плѣняла очаровательная наивность, грація, чистота мысли и нравились прехорошенькіе куплеты, новый—нарушаетъ здравый смыслъ своимъ неправдоподобіемъ». Какъ могло произойти это обстоятельство, если содержаніе водевилей, какъ указано нѣсколькими строками выше, одинаково, могъ пояснить только рецензентъ «Сѣверной Пчелы», закончившій свою рецензію указаніемъ, что «всѣ куплеты новаго водевиля топорной работы».

Кромѣ пяти водевилей, представляющихъ до извѣстной степени самостоятельную работу Некрасова, у послѣдняго имѣются еще два переводныя драматическія произведенія, а именно «Материнское благословеніе или Бѣдность и честь» драма въ 5 отдѣленіяхъ съ куплетами [3]) и «Кольцо маркизы или Ночь въ хлопотахъ» [4]).

Отношеніе къ этимъ двумъ піесамъ лучше всего характеризуется слѣдующею небольшою выдержкою изъ рецензіи «Сѣверной Пчелы» [5]): «Наши «критики не стыдятся осыпать похвалами такія пьесы, какъ «Материнское

---

[1]) Вотъ хронологическій списокъ водевилей Некрасова:

а) «Шила въ мѣшкѣ не утаишь, дѣвушку подъ замкомъ не удержишь».

б) «Ѳеоклистъ Онуфріевичъ Бобъ или мужъ не въ своей тарелкѣ».

в) «Вотъ что значитъ влюбиться въ актрису».

г) «Актеръ».

д) «Дѣдушкины попугаи».

[2]) «Сѣверная Пчела» 1841 № 290.

[3]) Была дана въ 1842 году—19, 21, 23, 28 октября, 30 ноября, 16 декабря, 1846 г.—19 ноября, 1847—21 августа, 1, 5 сентября, въ 1849 году—12 января и вообще долго не сходила съ репертуара, особенно провинціальныхъ сценъ.

[4]) Давалась 2, 5, 9 ноября 1841.

[5]) «Сѣв. Пчела» 1842 № 258.

«благословеніе» и такой переводъ этой драмы, какой сдѣланъ г. Перепель-«скимъ. Эта драма отъ начала до конца исполнена самыхъ рѣзкихъ про-«тиворѣчій и неправдоподобностей. Но переводчикъ виноватъ въ томъ, что «чрезвычайно дурно переводитъ пьесы, вовсе не зная французскаго языка «и плохо владѣя русскимъ».

Такимъ образомъ, въ концѣ своей работы для театра, насколько намъ удалось прослѣдить, переводъ драмы «Материнское благословеніе» былъ послѣднею работою Некрасова для сцены—онъ получилъ упрекъ въ плохомъ владѣніи русскимъ языкомъ.

Такимъ образомъ, Некрасовъ за одинъ 1841 годъ поставилъ на сценѣ семь драматическихъ произведеній. Литературное значеніе ихъ, конечно, не велико, хотя нѣкоторые куплеты, какъ уже и было указано въ «Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ», позволяли предугадать будущаго русскаго поэта.

Общественное значеніе этихъ пьесъ мы постарались выяснить въ настоящемъ очеркѣ. Теперь остается—если, конечно, имѣются данныя—отвѣтить на вопросъ, что толкнуло Некрасова на работу для театра.

Толчкомъ были, на нашъ взглядъ, два обстоятельства. О первомъ изъ нихъ говоритъ самъ Некрасовъ въ одномъ изъ своихъ позднѣйшихъ произведеній «Прекрасная партія»:

Отрада юношескихъ лѣтъ,
Подруга идеаламъ,
О, сцена, сцена—не поэтъ,
Кто не былъ театраломъ;
Кто не сдавался въ милый плѣнъ,
Не рвался за кулисы
И не платилъ громадныхъ цѣнъ
За кресло въ бенефисы;
Кто по часамъ не ожидалъ
«Зеленую» карету
И водевилей не писалъ
На бенефисъ предмету.

Некрасовъ, конечно, былъ слишкомъ «поэтъ», чтобы лично не переиспытать то, что онъ такъ рельефно описалъ въ этихъ стихахъ. Вотъ первая—безкорыстная—причина влеченія Некрасова къ сценѣ.

Но была и другая причина.

Мы знаемъ, что матеріальное положеніе Некрасова было не изъ блестящихъ; болѣе того, мы знаемъ, что онъ нуждался въ деньгахъ; хотя онъ и писалъ и печаталъ не только много, но даже слишкомъ много—литературный трудъ въ то время оплачивался очень и очень умѣренно, чтобы не сказать больше.

Вспомнимъ, что Гречъ, напримѣръ, который имѣлъ полную возможность платить гонораръ, стремился получать даровыя статьи, расплачиваясь восклицаніемъ изъ куплета водевиля того времени «Фениксъ или Утро журналиста»: А намъ статеичку, дай Богъ здоровья вамъ [1])! Вспомнимъ исторію Краевскаго съ вдовою Свиньина [2]), которой онъ не хотѣлъ уплатить за «Отечественныя Записки», причемъ дѣло дошло до вмѣшательства Дубельта, или съ Гребенкою [3]), которому онъ уменьшилъ гонораръ съ 200 р. ассиг. за печатный листъ до 150 руб. и пересталъ посылать даровой экземпляръ «Отечественныхъ Записокъ», а Кони, у котораго сотрудничалъ главнымъ образомъ въ это время Некрасовъ, былъ человѣкъ вовсе безъ денегъ, слѣдовательно, если бы даже и хотѣлъ, то не могъ платить много.

А между тѣмъ, сравнительно незадолго до выступленія Некрасова въ качествѣ поставщика пьесъ, было издано новое положеніе объ оплатѣ авторамъ гонорара за пьесы. По всей вѣроятности, Некрасовъ и думалъ, что ему удастся поправить свои обстоятельства.

Увеличилъ ли свой бюджетъ Некрасовъ, вѣрно ли наше предположеніе, мы не знаемъ, но писаніемъ и постановкою на сценѣ своихъ водевилей Некрасовъ имѣлъ случай близко познакомиться со сценою. А это знакомство дало ему возможность впослѣдствіи охарактеризовать сцену

---

[1]) «Рус. Вѣст.» 1871 V. ст. 253.
[2]) Переписка Грота 1. 228.
[3]) Переписка Грота II. 222.

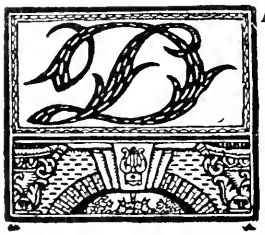
въ рядѣ высоко поэтическихъ произведеній, дало возможность написать такое чудное стихотвореніе, какъ «Памяти Асенковой», являющееся одною изъ лучшихъ характеристикъ не только дѣйствительно выдающейся артистки, рано погибшей отъ чахотки, но и вообще русской актрисы; безъ близкаго знакомства со сценой едва ли у Некрасова вырвались бы эти поэтическія строфы, заканчивающіяся такимъ граціознымъ и задушевнымъ сравненіемъ:

Не такъ ли звѣздочка въ ночи
Срываясь упадаетъ,
И на лету свои лучи
Послѣдніе роняетъ?

БЬОРНСОНЪ И СТРИНДБЕРГЪ.

СИЛЬВІО.

I.



ЗАННАЯ статья уже была въ наборѣ, когда торжественно-величавые звуки похороннаго марша, заключившаго ту «героическую симфонію» жизни, которая звалась: «Бьорнстерне-Бьорнсонъ», прозвучали изъ Норвегіи и при звукахъ котораго вся Европа почтительно «обнажила головы» въ знакъ сочувствія.

Народъ скальдовъ хоронилъ своего замолкшаго пѣвца. И такъ же величаво-торжественно національно было это заключеніе, какъ вся жизнь и дѣятельность Бьорнсона.

Жизнь Бьорнсона это — полнозвучная норвежская сага. Поразительно гармоничная, богатая и многоцвѣтная дѣятельность этого народнаго героя не можетъ быть охвачена въ бѣглой статьѣ. Тѣсно связанный съ исторіей и жизнью народа своего, какъ пеликанъ, пухомъ изъ своей груди грѣвшій и созидавшій ему «колыбель»,—Бьорнсонъ создалъ и норвежскій театръ, но дѣломъ его жизни была прежде всего Норвегія и театръ

уже «для Норвегіи». И потому-то въ исторіи театра и драматическаго творчества онъ сдѣлалъ лишь то, что сдѣлано въ исторіи норвежскимъ народомъ при немъ и съ его помощью: *онъ занялъ свое мѣсто.*

Какъ нельзя игнорировать Норвегію, такъ нельзя игнорировать театра Бьорнсона. Но какова Норвегія среди народовъ, такова и драматическая дѣятельность Бьорнсона въ исторіи театровъ, а именно: не вершая судебъ народовъ и театра, какъ такового для всей Европы—быть привлекательнымъ угломъ общаго, близкимъ всему современному европейскому по духу,—но говоря на своемъ языкѣ,—жить своею психологіею, плести, не нарушая законовъ общаго развитія и слѣдуя ему, свой яркій національный узоръ въ общемъ рисункѣ одежды, которымъ окутываетъ культура нагое человѣчество, тоскующее порою о своей первозданной «чистой» наготѣ. Тогда ему ближе яркіе цвѣта «народныхъ» одѣяній, и Бьорнсонъ инстинктивно велъ свой народъ къ обще-европейскому съ музою, одѣвшею національный костюмъ, который она послѣ замѣнила европейскимъ платьемъ, оставивъ свою національную физіономію.

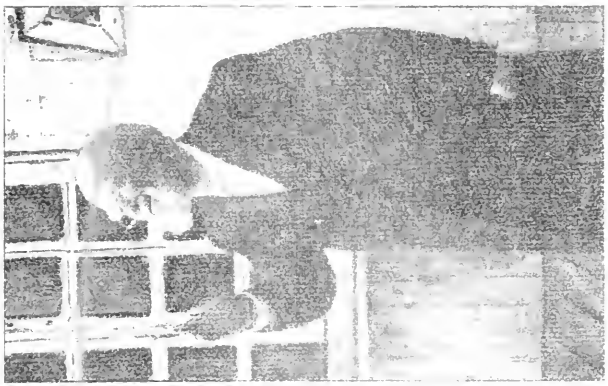
Черезъ Бьорнсона лишь возможенъ былъ ходъ сѣвернаго театра къ К. Гамсуну и Стриндбергу.

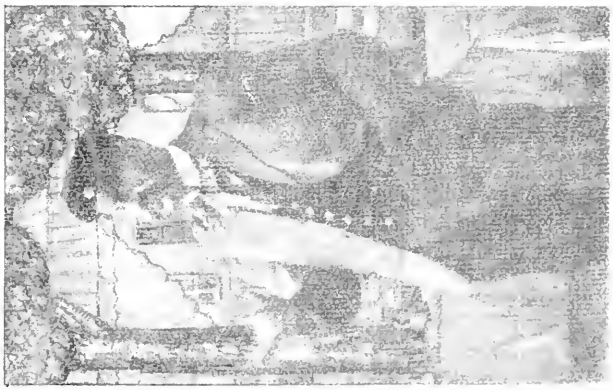
Эти строптивцы скандинавской литературы невольно притягиваютъ вниманіе, когда начинаешь вдумываться въ исторію театра на сѣверѣ. Именно Стриндбергъ и Бьорнсонъ, столь не похожіе, казалось бы, и столь однако, сходственные во всемъ своемъ различіи являются для скандинавскаго театра двумя яркими точками, въ которыхъ суммировалось и выразилось существо текущихъ и имъ современныхъ откровеній и нахожденій.

Спросятъ: «А Ибсенъ?». Ибсенъ явился тѣмъ въ театрѣ, чѣмъ хотѣлъ быть Наполеонъ I. Онъ былъ «самъ предокъ», и, какъ Наполеонъ, онъ все же не создалъ династіи. Этотъ колоссъ—слишкомъ міровое явленіе и слишкомъ самобытенъ, чтобы быть показателемъ современныхъ ему теченій и момента въ уголкѣ міра—Норвегіи. Его разглядѣли во весь ростъ, лишь отступя.

А Бьорнсонъ и Стриндбергъ принадлежатъ именно къ тому разряду писателей, которые, не взирая на свою оппозиціонную современности миссію или быть можетъ именно благодаря ей являются выразителями самой жизни того общества и круга идей, которые совпадаютъ съ моментомъ ихъ дѣятельности. Для нихъ обоихъ важно и характерно «сегодня» и сами они неотъемлемая часть этого «сегодня». Яростно борятся оба съ господствующей догмой сегодняшняго дня,—или вѣрнѣе утра,—изъ за... догмы, идущей вечеромъ ей на смѣну. Это «оппозиція ея величества—Отсталости», но съ ходомъ времени уже и они сами сдѣлаются отсталыми. Конечно, они не только быстро нагоняютъ жизнь, но постоянно на передовой позиціи—пока есть жизнь въ нихъ. Угаснетъ писатель и—и завтра уже устарѣли и отвяли его идеи, какъ устарѣетъ самая животрепещущая газетная статья, И именно потому, что она столь полна животрепещущаго интереса и такъ ярко, такъ сокрушительно борется за «новыя вѣянья» сегодняшняго дня. Такова участь всякаго талантливаго публициста, поскольку онъ не подходилъ къ вопросамъ со стороны ихъ непроходящей сущности; роковая участь всякаго борца за жизненную задачу; чѣмъ злободневнѣе онъ, чѣмъ ярче блеститъ сегодня, тѣмъ быть можетъ кратковременнѣе его значеніе для завтра. Онъ вмѣстѣ съ увядшимъ газетнымъ листомъ, превращается въ матеріалъ для исторіи современнаго ему момента.

Таково творчество Бьорнсона и Стриндберга. Эти яркіе типичные писатели—борцы, писатели à thèse, не взирая на весь талантъ бытового изображенія и писательское мастерство какъ драматурги едва ли переживутъ надолго свои наиболѣе имъ дорогія творенія. Но они чрезвычайно интересны для сопоставленія двухъ періодовъ общественныхъ настроеній. Хотя оба они принадлежатъ двумъ различнымъ государствамъ, хотя именно національныя условія и создали въ ихъ дѣятельности различіе такого рода, котораго невозможно миновать при анализѣ ихъ творчества, тѣмъ не менѣе есть многія основанія считать ихъ различіе созданнымъ и разностью поколѣній. Если отбросимъ индивидуальную, каждому свойственную, манеру письма, то найдемъ большое сходство духа при всемъ различіи содержанія





М. М. КЛИМОВЪ (ИСПРАВНИКЪ), Н. М. ХУДОЛЕЕВЪ (ЧИНОВНИКЪ), Д. Э. ГУНДУРОВЪ БУФЕТЧИКЪ
«ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.

А Бьорнсонъ и Стриндбергъ принадлежатъ именно къ тому разряду писателей, которые, не взирая на свою оппозиціонную современности миссію или быть можетъ именно благодаря ей являются выразителями самой жизни того общества и круга идей, которые совпадаютъ съ моментомъ ихъ дѣятельности. Для нихъ обоихъ важно и характерно «сегодня» и сами они неотъемлемая часть этого «сегодня». Яростно борятся оба съ господствующей догмой сегодняшняго дня,—или вѣрнѣе утра,—изъ за... догмы, идущей вечеромъ ей на смѣну. Это «оппозиція ея величества—Отсталости», но съ ходомъ времени уже и они сами сдѣлаются отсталыми. Конечно, они не только быстро нагоняютъ жизнь, но постоянно на передовой позиціи—пока есть жизнь въ нихъ. Угаснетъ писатель и—и завтра уже устарѣли и отвяли его идеи, какъ устарѣетъ самая животрепещущая газетная статья, И именно потому, что она столь полна животрепещущаго интереса и такъ ярко, такъ сокрушительно борется за «новыя вѣянья» сегодняшняго дня. Такова участь всякаго талантливаго публициста, поскольку онъ не подходилъ къ вопросамъ со стороны ихъ непроходящей сущности; роковая участь всякаго борца за жизненную задачу; чѣмъ злободневнѣе онъ, чѣмъ ярче блеститъ сегодня, тѣмъ быть можетъ кратковременнѣе его значеніе для завтра. Онъ вмѣстѣ съ увядшимъ газетнымъ листомъ, превращается въ матеріалъ для исторіи современнаго ему момента.

Таково творчество Бьорнсона и Стриндберга. Эти яркіе типичные писатели—борцы, писатели à thèse, не взирая на весь талантъ бытового изображенія и писательское мастерство какъ драматурги едва ли переживутъ надолго свои наиболѣе имъ дорогія творенія. Но они чрезвычайно интересны для сопоставленія двухъ періодовъ общественныхъ настроеній. Хотя оба они принадлежатъ двумъ различнымъ государствамъ, хотя именно національныя условія и создали въ ихъ дѣятельности различіе такого рода, которое невозможно миновать при анализѣ ихъ творчества, тѣмъ не менѣе есть [illegible] основанія считать ихъ различіе созданнымъ и разностью по[illegible] дѣятельности [illegible] отбросимъ индивидуальную, каждому свойственную манеру писать, [illegible] немъ большое сходство духа при всемъ различіи содержанія

формальнаго и несхожести личныхъ характеровъ этихъ дѣтей своего дня. Два различныя поколѣнія дали этихъ двухъ писателей, или, вѣрнѣе, внесли содержаніе и дали прицѣлъ ихъ протестамъ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ интересно отмѣтить, что у обоихъ въ ихъ произведеніяхъ хоть и различно преобладаетъ борьба съ предразсудками и протестъ противъ догмъ, господствовавшихъ, не соотвѣтствуя моменту. Это два наиболѣе характерные, наиболѣе типичные выразители не только двухъ національныхъ физіономій, но эти два писателя, одинаково неугомонные строптивцы, трепетно живущіе злобою дня, отражаютъ ярко и блестяще, чѣмъ питалось въ смыслѣ общественно-моральномъ и идейномъ современное имъ общество.

Глубоко національна, характерна и ярка та особенность этихъ двухъ писателей, что они какъ будто повторили собою типъ дѣятельности исландскаго скальда. И назвать ихъ «скальдами современности» не будетъ ничуть риторическимъ украшеніемъ, обусловленнымъ лишь внѣшней ихъ принадлежностью къ скандинавскимъ народамъ. Это сходство ихъ со скальдами, этими пѣвцами-публицистами, свободно и именно строптиво защищавшими свои взгляды на положеніе вещей, превращавшими пѣсню свою въ оружіе для защиты своихъ мыслей, для проповѣди идей глубоко заложено въ самомъ способѣ дѣлать изъ своего дарованія художника суровое примѣненіе и превращать его блескъ и силу въ достоинство боевое, пользуясь имъ, какъ оружіемъ.

Исландскіе скальды были первою интеллигенціею скандинавскихъ народовъ. Они были не только историками и лѣтописцами, увѣковѣчивающими подвиги, они были образованнѣйшими людьми своего времени, вносившими культурныя начала въ суровую жизнь и ставившіе выше силы нормы поведенія. Очень вѣрно самъ Бьорнсонъ оттѣнилъ это различіе между дѣятелями сагъ. Сигурду Крестоносцу скальдъ отказываетъ въ своей дружбѣ потому, что Сигурдъ себялюбиво ищетъ удовлетворенія оскорбленнаго чувства, проливая кровь. Скальдъ пѣлъ лишь тѣ подвиги, которые ему казались прекрасными по побужденіямъ, и смѣло и свободно провозгла-

шалъ *свою* правду. Когда Исландія раздробила силы и вмѣсто обезпеченныхъ и просвѣщенныхъ скальдовъ начала замирать умственная жизнь, исчезла Saga и съ присоединеніемъ Норвегіи выступили невѣжественные грубые купцы. Но они создали богатство и снова явился просвѣщенный слой, на этотъ разъ среди духовенства. Реформація внесла свое содержаніе въ умы. Обособленная отъ общеевропейской культуры, Норвегія получала зерна просвѣщенія изъ Даніи и жила въ умственной спячкѣ, копя силы. Литература подражательная была ея скудною пищею. И вотъ явился Бьорнсонъ, принявшійся воздѣлывать родной языкъ, разсказавшій своему народу обо всѣхъ мысляхъ и возможностяхъ, которыя дремали въ народномъ сознаніи, и началъ прежде всего съ того, что воспѣлъ въ романтической и идиллической формѣ собственную его жизнь, взявъ у саги всѣ образы и лишь одѣвъ ихъ въ платье крестьянина своего вѣка. Но, причастившись западной культуры, Бьорнсонъ стремительно сбросилъ протестантскій пасторскій нарядъ съ своей музы и, однако, вся психологія его осталась навѣки психологіей протестанта и музѣ своей онъ одѣлъ колпакъ моралиста, вмѣсто молитвенника, давъ въ руки кодексъ нравственный.

Не съ точки зрѣнія національной, какъ норвежской, а скорѣе съ точки зрѣнія національной идеи, какъ таковой, было бы интересно разсмотрѣть дѣятельность Бьорнсона. Для театра онъ не дѣлалъ исключеній въ своемъ служеніи націи и драматическое творчество, какъ искусство, было для него лишь одною изъ граней боевого оружія въ его неустанной жизненной борьбѣ. И замѣчательный ораторскій талантъ и беллетристическій и поэтическій даръ его, все было властно и цѣлостно приведено на службу тому, что Бьорнсонъ считалъ благомъ. У Стриндберга—то же самое. Весь сарказмъ, ядъ, блескъ изобразительнаго таланта почти всецѣло идетъ на борьбу съ тѣмъ, что приноситъ зло, по мнѣнію Стриндберга.

Одно у нихъ различіе: Бьорнсонъ борется за благо и противъ зла для норвежскаго народа, Стриндбергъ сводитъ счеты со всѣмъ зломъ своей личной жизни и въ то время, какъ Бьорнсонъ призываетъ отдѣльные

образы въ подтвержденіе идеи, популярность Стриндберга кроется на общедоступности сюжетовъ его ѣдкой критики, на популярности тѣхъ отрицаній которыя у него такъ якобы неожиданны и смѣлы. Парадоксальность утвержденій Стриндберга кроется въ отсутствіи методичности ума, но ничуть не въ недогматичности. У Стриндберга, такъ же, какъ и у пасторскаго сына Бьорнсона, въ основѣ сужденія о мірѣ лежитъ догма. Только онъ быстрѣе Бьорнсона мѣняетъ свои символы вѣры, онъ просто безпокойнѣе, другого темперамента, и кромѣ того, въ немъ больше подвижности и нерва, онъ болѣе эксцентриченъ и личенъ. Будто гнѣвная печаль скальда Эгиля Скалагримсона со всѣмъ мощнымъ самоутвержденіемъ вселилась въ Стриндберга и гонитъ его по свѣту за поисками правды для себя, потому что вся его писательская работа есть счеты съ міромъ за свои обиды.

Для народа-юноши нуженъ былъ воспитатель. Въ то время какъ Стриндбергъ все мѣряетъ по себѣ и исходитъ во всемъ изъ себя, Бьорнсонъ печется о норвежскомъ народѣ, считая каждое слово сказаннымъ для него и о немъ. Онъ чувствуетъ себя, какъ призма, собирающая и дающая наклоненіе лучамъ, отразителемъ народнаго духа. И это настолько основательно, что повторять Брандесовское выраженіе: «сказать Бьорнсонъ — значитъ развернуть норвежское знамя» — становится почти неприличнымъ, до того это замусленное, захватанное общее мѣсто, до того это глубоко вѣрно.

Бьорнсонъ хрустальная призма, черезъ которую красиво преломляется идейное теченіе его народа. На смѣну ему пришло поколѣніе Стриндберга. И онъ самъ—воплощеніе типа своего времени. Тѣ отработали за народъ и націю, эти уже сбрасываютъ цѣпи съ отдѣльной личности, развитію которой мѣшаютъ соотечественники своими затхлыми предразсудками. Бьорнсонъ боролся съ предразсудками, мѣшающими здоровой жизни общества, а Стриндбергъ клеймитъ все, что стѣсняетъ его лично. Но они оба являются, не взирая на все свободолюбіе, на всю, якобы смѣлость новизны, носителями догмы, уже вызрѣвшей, и потому

«борьба» у обоихъ съ современниками только оживляетъ вступленіе новаго слова въ жизнь.

Ихъ «утвержденія» всегда поэтому привлекаютъ, хотя и пугая умы, скорѣе блескомъ и оригинальностью выраженія. Они выступаютъ съ лозунгами лишь наканунѣ ихъ принятія всѣми. Всегда «новое вѣяніе» на знамени придаетъ блескъ и жизнь той морали, тенденціи, которая выступаетъ въ ихъ произведеніяхъ, какъ проволочный остовъ вѣнка, черезъ нѣкоторое время по увяданіи цвѣтовъ.

Содержаніе и «заданіе» у обоихъ подчиняетъ форму. У Бьорнсона оно—учительская миссія для народа своего. Его «я» тонетъ въ томъ патріотизмѣ, который означаетъ глубокую нравственную связь съ народомъ. Несмотря на различіе содержанія еще есть разительное сходство въ томъ, что у обоихъ писателей не люди, не «человѣки», цѣль творческаго изображенія, а «категорія», и только тонкая мѣткая наблюдательность дѣлаетъ образы реальными полными жизни. Ихъ герои всегда почти отвлеченная борьба «добра и зла», по авторскому разумѣнію таковаго. Посмотрите, до чего въ самомъ строеніи пьесы и абрисѣ характеровъ и лицъ все холодно и, главное, раціонально. Всѣ герои всегда себѣ сами вѣрны. Они до конца ни разу не усумнятся. Безтрепетно и «чисто» ведутъ свою линію, не сворачивая. Нѣтъ никогда трагедіи духа героевъ. Они мало знакомы съ душевною борьбою. Посмотрите, напримѣръ, на эту Сваву, жестоко и холодно карающую близкихъ за безнравственность въ «Перчаткѣ». Она не знаетъ пощады, это ея миссія въ пьесѣ. Но не «рокъ», конечно, дѣлаетъ Сваву орудіемъ «кары», а догма и воля автора, ее проповѣдующаго. Правда, «Перчатка» появилась въ тотъ періодъ жизни Бьорнсона, когда въ расцвѣтѣ своего прогрессивнаго похода по Норвегіи, онъ жилъ особо кипучею дѣятельностью оратора, публициста и проповѣдника. Г. Брандесъ о немъ тогда пишетъ:

«У Бьорнсона всегда есть въ головѣ идея, за которую онъ въ данную минуту борется со всею силою... Поборовшись за одну, онъ хватается за другую»—и борьба идетъ горячая, но—какъ говоритъ Брандесъ—это не

лучшая въ Бьорнсонѣ сторона, когда онъ борется «съ тысячами друзей и сотнями противниковъ». Передъ тѣмъ за три года онъ произноситъ свою знаменитую рѣчь о побѣдѣ Германіи надъ Франціей и приписываетъ ее... безнравственности французскихъ офицеровъ въ половомъ отношеніи... Эта воспитательная миссія, взятая на себя Бьорнсономъ, которой онъ служилъ со всѣмъ своимъ огромнымъ художественнымъ, ораторскимъ и публицистическимъ талантомъ, накладываетъ особую печать на его историческія драмы, почерпнутыя изъ вѣчно-свѣжаго источника — народнаго эпоса.

Бьорнсонъ «привлекаетъ прошлое на судъ исторіи» вовсе не для того, чтобы «подвергать послѣднее тщательному допросу и, наконецъ, вынести ему приговоръ», а просто зоветъ это прошлое свидѣтелемъ жизнеспособности народа, имѣвшаго такихъ предковъ. Ихъ свойства онъ передаетъ и дѣйствующимъ лицамъ современности, точно желая сказать: вы плоть отъ плоти и кость отъ кости героевъ, создавшихъ славные миѳы о быломъ величіи норвежскихъ героевъ. Такъ повторяется обликъ Сигурда Злого съ его задорнымъ драчливымъ характеромъ, въ образѣ Торбьёрна въ «Сюнневе Сольбанкенъ», этой первой его повѣсти о современности, въ которой онъ «открылъ народъ».

Пьесы историческія наиболѣе интересны для характеристики Бьорнсона. Именно сочетаніемъ блестящей фантазіи, глубокаго пониманія человѣческаго сердца и принесеніемъ правды жизни—столь всегда ирраціональной—въ жертву «правдѣ» писателя.

У Шекспира (въ Коріоланѣ, Цезарѣ) жизнь народовъ служитъ какъ бы канвою для узора страстей и характеровъ героевъ. У Бьорнсона, наоборотъ, всѣ герои и ихъ переживанія и страсти точно нити для канвы, по которой вышита владѣвшая авторомъ идея націи. Отъ личностей онъ шелъ къ возсозданію народа, а люди были точно нити въ ткани для мантіи Норвегіи.

«Марія Стюартъ»—первая пьеса, на тему изъ исторіи западно-европейской, поражаетъ рядомъ со сценичностью удивительною пригнанностью

характеровъ къ прославленію дорогой автору идеи: шествіе Нокса съ шотландскимъ флагомъ, который отнынѣ понесетъ «народъ». Оно величаво и эффектно заканчиваетъ драму, но не вытекаетъ изъ сюжета естественно, а просто пристегнуто, но лишь потому это удается, что Ноксъ на протяженіи всей трагедіи является единственнымъ «носителемъ правды».

Рядомъ съ поразительными сценами, богатыми красками и настроеніями жизни—холодныя разсужденія. Дидактика даже въ построеніи событій. Участь героевъ рѣшается ихъ «намѣреніями». «Зло рождаетъ зло». «Взявшій мечъ—мечемъ погибнетъ»—звучитъ изъ поразительныхъ иногда картинъ. Сюжетъ Саги не давалъ возможности рисовать торжества гуманности. Дикая жизнь забрызганныхъ человѣческою кровью героевъ ея не могла служить образцомъ кротости. А Бьорнсонъ мягкою, глубоко и горячо любящею жизнь, добро и людей душою не принималъ зла, но лгать на Сагу не могъ—и вотъ создалось нѣчто примиряющее суровый и ужасный фактъ убійствъ и кровопролитій, съ одной стороны, и мораль и гуманность, съ другой. Всѣ, готовящіе зло, получаютъ его себѣ обратно на голову. Такъ Гельга, готовившая (Трилогія Сигурдъ) ядовитую рубашку сопернику своего сына, теряетъ его, и Гаральдъ, «искупая грѣхъ» ея, самъ на себя надѣваетъ ужасный даръ. Такъ Сигурдъ Крестоносецъ, пролившій кровь не ко благу народа, а изъ самолюбія и ради славы и мести, убѣждается въ безплодности этихъ дѣяній и долженъ погибнуть. (Поразительна по цѣломудрію словъ, скупости на нихъ и стыдливой сдержанности въ выраженіи чувствъ сцена Сигурда съ матерью, когда онъ, зная о предстоящей гибели своей, мирится съ самимъ себѣ заготовленною участью)... И вотъ послѣ такой могучей сжатости, которая придавала особенную силу и выразительность сценѣ, гдѣ рисуются чувства человѣческія, такъ поражаютъ художественныя кляксы въ видѣ длинныхъ разсужденій о... ну хотя бы о вопросахъ воспитанія юношества въ «Редакторѣ», или разсужденія Фракарки и Гельги на «темы о вѣчности», о значеніи «рода» противупоставленіемъ личности, чуть не о наслѣдственности. Самый языкъ любому современному

интеллигенту въ пору, а собесѣдницы живутъ въ XIII вѣкѣ и одна очень горда, что умѣетъ писать... Поражаетъ въ герояхъ и то, что они все время чувствуютъ себя «героями». Ни за что себѣ не представить ихъ спиною къ публикѣ, ни за что они не совершатъ какой нибудь не идущей къ дѣлу вещи, не скажутъ чего нибудь, что «безцѣльно» и въ чемъ въ то же время скажется «весь человѣкъ». Впрочемъ, это gehört zur Sache, потому что у Бьорнсона свои не спеціально драматическія задачи.

Бытовыя пьесы, которыя началъ писать Бьорнсонъ послѣ появленія «Союза молодежи» Ибсена, блещутъ обычными достоинствами и отличаются тѣми же недостатками. Первая пьеса, рисующая норвежское общество, была «Банкротство», затѣмъ «Редакторъ», «Новая система», «Леонарда»... Въ первыхъ трехъ Бьорнсонъ рисуетъ съ поразительною наблюдательностью общество «строителей жизни» норвежской. Купцы, инженеры, журналисты, священники, адвокаты... Они связываются въ одинъ узелъ мастерскою рукою; имъ приходится увидѣть въ зеркалѣ, которое преподноситъ драматургъ, свои неблаговидныя дѣянія, но... но Бьорнсонъ хочетъ только предостеречь и наставить, а отнюдь не довести до отчаянія. И вотъ, перейдя отъ романтической драмы къ натуралистической, овладѣвъ ея средствами, онъ переноситъ свою идеалистическую манеру въ этотъ родъ и губитъ всю трезвость своего произведенія проповѣдью и мелодраматическими нотками о награжденной добродѣтели. Надо, чтобъ зритель ушелъ изъ театра съ мыслью: «да, это ужасно, но не все еще погибло». Всегда «выходъ» услужливо показанъ.

Точно слышишь кандидовское: «Il faut cultiver notre jardin». И всѣ призываются «добрыми примѣрами», написанными такъ талантливо, такимъ мастерскимъ перомъ, съ такою горячею любовью къ правдѣ и... такъ несогласно истинѣ въ тѣхъ «мелочахъ», которыя *все*! Высоконравственныя личности, какъ та же Свава, лишены нравственнаго величія. Онѣ точно суммировка свойствъ, созданныхъ принадлежностью къ націи, классу, полу и роду, особенно роду (идея наслѣдственности одно

время властвовала надъ умами скандинавскихъ писателей и повинна въ появленіи многихъ произведеній).

То, что дѣлаетъ человѣка «неповторяемымъ», въ нихъ отсутствуетъ. Все, что герои дѣлаютъ—«образцово» и невозможно себѣ вообразить ни одного непослѣдовательнаго жеста, кромѣ, впрочемъ, героя въ «Географіи и любви», который, однако, крайне послѣдователенъ въ своей «непослѣдовательности» и, ужъ принявшись чудить, чудитъ неукоснительно до конца.

Дѣйствующія лица драмъ Бьорнсона будто барельефы на тріумфальныхъ воротахъ, въ которыя должна торжественно выйти къ народамъ Норвегія: всѣ фигуры анатомически вѣрны, костюмы и лохмотья вполнѣ живые, все реально, но всѣ: и «поселяне» и нищіе... (впрочемъ, кажется у Бьорнсона нѣтъ ни одного нищаго), всѣ такъ прекрасно сложены, что «одежды» падаютъ «благородными складками», даже если это кухонный передникъ выучившейся собственноручно готовить супъ дочки негоціанта въ «Банкротѣ»...

И тѣмъ не менѣе, то, что сдѣлано Бьорнсономъ для дѣла созданія народнаго національнаго театра, огромно не только потому, что онъ началъ войну за національный театръ своими статьями, надѣлавшими такой шумъ, не только потому, что былъ директоромъ театра, хоть и недолго, а потому, что ему почти цѣликомъ принадлежитъ созиданіе языка литературнаго, потому, что онъ изъ соприкосновенія съ землею-матерью, какъ Антей, взявъ мощь родного языка, создалъ цѣлую театральную литературу, почерпнутую изъ норвежской жизни. Знаменательно, что именно обособленіемъ норвежскаго національнаго театра Бьорнсонъ пріобщилъ этотъ театръ къ явленіямъ европейской культуры. И эта ступень уже пройдена. Теперь театръ ставитъ себѣ новыя задачи и норвежскій не пойдетъ долго дорогою лишь Бьорнсоновскаго періода—реалистическая драма сдѣлала въ скандинавскихъ странахъ еще шаги. Не «семимильные» Ибсеновскіе одни, а еще иные. Ибсенъ по формѣ примыкаетъ къ Бьорнсону и ихъ взаимное вліяніе трактовалось не разъ. Не заданіями новой драма-

В. Н. ПАШЕННАЯ (МАРІЯ АНДРЕЕВНА), Е. Д. ТУРЧАНИНОВА (ХОРЬКОВА), В. А. САЗОНОВЪ (ХОРЬКОВЪ).
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

[illegible] мами скандинавскихъ писателей и повинна въ [illegible] произведеній).

[illegible] человѣка «неповторяемымъ», въ нихъ отсутствуетъ. [illegible] герои дѣлаютъ «образцово» и невозможно себѣ вообразить ни [illegible] жеста, кромѣ, впрочемъ, героя въ «Географіи [illegible], который, однако, крайне послѣдователенъ въ своей «непо[illegible]тельности» и ужъ принявшись чудить, чудитъ неукоснительно [illegible].

Дѣйствующія лица драмъ Бьорнсона будто барельефы на тріумфаль[illegible] воротахъ, въ которыя должна торжественно выйти къ народамъ [illegible] всѣ фигуры анатомически вѣрны, костюмы и лохмотья вполнѣ [illegible] реально, но всѣ: и «поселяне» и нищіе... (впрочемъ, ка[illegible] у Бьорнсона нѣтъ ни одного нищаго), всѣ такъ прекрасно сложены, что «одежды» падаютъ «благородными складками», даже если это кухонный передникъ выучившейся собственноручно готовить супъ дочки негоціанта въ «Банкротѣ»...

Я тѣмъ не менѣе, то, что сдѣлано Бьорнсономъ для дѣла созданія [illegible]ного національнаго театра, огромно не только потому, что онъ на[illegible] войну за національный театръ своими статьями, надѣлавшими такой шумъ, не только потому, что былъ директоромъ театра, хоть и недолго, а потому, что ему почти цѣликомъ принадлежитъ созиданіе языка литературнаго, потому, что онъ изъ соприкосновенія съ землею-матерью, какъ [illegible], извлекъ мощь родного языка, создалъ цѣлую театральную литера[illegible]ру, почерпнутую изъ норвежской жизни. Знаменательно, что именно обособленіемъ норвежскаго національнаго театра Бьорнсонъ пріобщилъ [illegible] театръ къ явленіямъ европейской культуры. И эта ступень уже [illegible]. Теперь театръ ставитъ себѣ новыя задачи и норвежскій не пой[illegible] по дорогою лишь Бьорнсоновскаго періода—реалистическая драма [illegible] въ скандинавскихъ странахъ еще шаги. Не «семимильные» Ибсеновскіе [illegible]. Ибсеновскій [illegible] по формѣ примыкаетъ къ Бьорнсону [illegible] «[illegible]» [illegible] Ибсена трактовалось не разъ. Не заданіями новой драмы-

тической формы интересовался Ибсенъ. Ею занялся и сознательно искалъ новыхъ средствъ воплощенія Стриндбергъ. Слѣдующій шагъ, прощальный, скандинавскою драматическою литературою сдѣланъ уже не за скалами фіордовъ, а сообща и объ руку съ западомъ Европы, куда его поколѣніе хлынуло перерабатывать своимъ свѣжимъ мозгомъ, съ четкою протестантскою складкою, завѣты цивилизаціи...

Но еще два слова о совершенно особнякомъ стоящей драмѣ Бьорнсона— «Хромая Гульда». Это произведеніе такъ не укладывается въ рамки обычнаго у писателя, что критики скользятъ по ней, единогласно лишь отмѣчая яркость, страстность образовъ и опредѣляя ее «юношескою драмою». Но если какое произведеніе Бьорнсона переживаетъ его современность, то, думается, именно «Хромая Гульда». Въ ней авторъ не задавался полезною цѣлью, и быть можетъ это «юношеское» произведеніе было просто уступка творческой потребности возсозданія Саги о любви къ двумъ женщинамъ сразу—тема сейчасъ привлекающая и древняя какъ исландская сага.

Что это произведеніе хоть юношеское, но мастерское, ничего нѣтъ удивительнаго. Съ первыхъ шаговъ литературное оружіе Бьорнсона — его языкъ, былъ точно въ боевой готовности и онъ мастерски имъ владѣетъ сразу. Такая же увѣренность мастера-драматурга видна и въ «Хромой Гульдѣ». Интересъ растетъ не ослабляясь ни въ одной сценѣ. Характеръ Гульды и трагедія психологической запутанности героя въ каждой сценѣ видны съ новой стороны, точно новая грань повернулась въ кристаллѣ. Своеобразіе видно и въ подражающей Шекспиру сценѣ «игры въ Эльфовъ». Она использована такъ, что сразу двигаетъ ее завязку и создаетъ въ то же время и развязку. Это объясненіе Эйолфа со свѣтоносною для него Свангильдъ на глазахъ Гульды, которая роковой страстью своею, или вѣрнѣе неизбѣжною при ея психологіи силою страсти влечетъ Эйолфа. Въ этой драмѣ интересны обѣ женскія фигуры. Удивительно, что наши артистки оставили въ пренебреженіи интереснѣйшій по психологической сложности и въ то же время простой для объясненія характеръ хромой Гульды. Она, озлобленная всеобщею ненавистью, вдругъ является чудесно просвѣт-

ленною въ одной поразительно оригинальной сценѣ съ молодою дѣвушкою. Дѣвушка приходитъ къ ней ради Свангильдъ — соперницы Гульды, отговорить отъ свиданія съ Эйолфомъ. Но, потрясенная безмѣрностью значенія любви Эйолфа для одинокой, страстной (но отнюдь не чувственной) Гульды, жалѣетъ ее.

Сцена поразительна по мастерству діалога. Чудесно и преображеніе застывшей въ ненависти души Гульды, ея просвѣтленіе, горечь, когда она обманулась въ дѣвушкѣ, узнавъ, что не состраданіе къ ней, а интересы свои Гульды—причина прихода. Наконецъ человѣчески сострадательный «нераціональный» порывъ подруги, когда она дѣйствуетъ противъ себя же и подаетъ за Гульду Эйолфу условный знакъ тушеніемъ свѣчи. Прекрасенъ и конецъ, гдѣ смерть и любовь сплетаютъ вѣнокъ изъ огня, въ которомъ Гульда сжигаетъ себя съ Эйолфомъ.

Онъ къ ней вернулся, но Гульда все же караетъ смертью его за раздвоеніе души, такъ что ея ревность не чувственная. Она не страсти искала, а вѣрила, что Эйолфъ единственная родная и близкая душа. Ея месть—кара глубоко оскорбленной въ святынѣ своей души. Много надо человѣчности и искусства, чтобы это передать такъ, какъ Бьорнсонъ. Такъ кратки и выразительны сцены въ этой великолѣпной, намъ близкой, психологической драмѣ, такъ сросшейся въ то же время съ изображенною въ нею эпохою!

Бьорнсонъ уже сошелъ со сцены и его произведенія утратили для насъ жгучесть, хотя и мы когда-то много волновались его пьесами à thèse (Перчатка). Стриндбергъ еще пишетъ. И хотя навѣрное еще не разъ онъ будетъ со всѣмъ блескомъ своего дарованья «сражаться» съ какимъ-нибудь предразсудкомъ или явленіемъ, за которое никто и не заступается, но новаго по существу, по характеру творчества уже трудно ждать отъ этого писателя. Можно заранѣе сказать, что если это будетъ пьеса, то она будетъ интересна, сценична, но какъ все, что далъ этотъ писатель, она будетъ лишь еще одной формулой, еще одного какого-нибудь афоризма, гдѣ каждый человѣкъ явится, какъ бы цифрой въ рядѣ доказательствъ,

поставленной авторомъ въ такое-то соотношеніе съ другими... Впрочемъ, о Стриндбергѣ еще рѣчь впереди. Хотѣлось только замѣтить, что его физіономія, не взирая на всю ея неизмѣнную измѣнчивость, настолько уже закончена, что сопоставить ее съ Бьорнсономъ намъ кажется возможнымъ. Конечно, пріятна была бы ошибка и появленіе новаго произведенія, въ которомъ Стриндбергъ пошелъ бы новою дорогою.

Но пока все, что далъ Стриндбергъ, какъ писатель, не мѣняетъ существа его личности и даетъ лишь различныя его настроенія, полныя блеска его таланта, т. е. все же интересныя.

Бьорнсонъ, какъ и Стриндбергъ, переживалъ постоянно «измѣненія». Оба всегда «повергали въ изумленіе» соотечественниковъ своими поворотами во взглядахъ. Однако, когда прослѣдишь всю эволюцію писателей, то замѣтишь, что они измѣняли много разъ толкованіе предметовъ и способы изложенія, искали иныхъ средствъ осуществленія, но оба всегда оставались вѣрными себѣ, своему основному внутреннему духу, своему «я». Ни разу ни одинъ изъ нихъ не вступилъ въ компромиссъ со своимъ правдолюбіемъ и не подсластилъ себѣ пилюли горькой правды. Оба необычайно безтрепетно доходили до конца, до абсурда, въ своемъ преслѣдованіи своей правды и необычайно прямо чистосердечно отворачивались отъ своихъ утвержденій, какъ только сознавали, что они ошибочны. Эта чистота вѣры въ свою правду составляетъ поразительную черту обоихъ писателей. Она дѣлаетъ ихъ трогательными и, быть можетъ, не взирая на всю силу знанія людей и жизни, наивно прямолинейными. Нельзя никакъ возмущаться «несправедливостью» Стриндберга, не вѣрить ему или Бьорнсону. Они не правы часто объективно, но субъективно, если даже и «клевещутъ» (въ хорошую, или дурную сторону), они правы передъ собою.

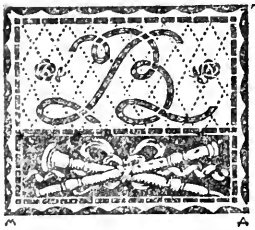
И въ этомъ, помимо таланта, большая доля обаянія, производимаго этими писателями на свою публику. Въ рѣчи хотя бы глубоко, но искренно заблуждающагося человѣка, если онъ говоритъ по внутреннему убѣжденію, всегда есть какая то сила обаянія. Она заражаетъ, если не убѣждаетъ, и таковъ Стриндбергъ. Но особою силою «заражать» обладалъ

Бьорнсонъ, паѳосомъ своимъ и благородствомъ задачъ одушевлявшій такъ мощно Норвегію, внѣ которой не могъ себя представить, не взирая на то, что тамъ его жизнь была сплошною борьбою. Но въ этой-то борьбѣ и было призваніе поэта и свое замѣчательное дарованіе драматурга онъ принесъ въ жертву за созиданіе Норвегіи.

СОВРЕМЕННЫЙ ФРАНЦУЗСКІЙ ТЕАТРЪ.

МАКСИМИЛІАНА ВОЛОШИНА.

II. ДРАМАТУРГИ и ТОЛПА.



Въ первой части статьи [1]) я пытался дать общую картину, французскаго театра за послѣднія три четверти вѣка намѣтить пути драмы отъ романтизма до нашихъ дней и нащупать тѣ нервы, которые дѣлаютъ французскій театръ искусствомъ, настолько связаннымъ съ жизнью, что всѣ важные вопросы морали и обычнаго права почти неизбѣжно проходятъ черезъ алхимическую реторту театральнаго дѣйства.

Театръ есть сліяніе тройного творчества: автора, актера и зрителя въ одномъ и томъ же мгновеніи. Аналитическое творчество драматурга и синтетическое творчество актера должны быть объединены зрителемъ. А такъ какъ всякій театръ можетъ возникнуть только въ душѣ зрителя, то уровнемъ его пониманія совершенно точно опредѣляются театральныя возможности, доступныя замысламъ автора; оно служитъ термометромъ театра и регуляторомъ новыхъ исканій.

Намѣчая эволюцію французскаго театра, я считался только съ осуществленіями, а не съ возможностями и не съ долженствованіями.

---

[1]) «Ежегодникъ Имп. Театровъ», вып. 1 1910 г.

Французскій театръ съ этой точки зрѣнія имѣетъ видъ дешеваго базара общедоступныхъ идеаловъ. Въ этомъ сравненіи нѣтъ ничего унизительнаго, если подходить къ театру не съ требованіями вѣчнаго искусства, а разсматривая его, какъ характеристику морально-эстетическихъ потребностей общества.

Что можетъ дать болѣе полное представленіе о городѣ, какъ не выставки универсальныхъ базаровъ и не сюжеты иллюстрированныхъ carte-postal'ей? Вещь и надъ ней цѣна—это точный символъ желанія, вмѣстѣ съ цифрой, говорящей объ интенсивности этого чувства. Цѣна, сведенная къ ея психологической основѣ, является показателемъ вкуса публики. Про новую пьесу въ Парижѣ спрашиваютъ: «Ça ferat-il de l'argent?»—вопросъ, представляющій глубокій смыслъ, который можно перевести словами: «осуществлено-ли театральное дѣйство?».

Ставя задачей дать характеристику театра осуществленнаго, мы принимаемъ критеріемъ тѣ пьесы, которыя «дѣлаютъ деньги». Оцѣнивая, такимъ образомъ, французскій театръ съ точки зрѣнія зрителя, мы опускали двѣ другія возможности взгляда на театръ: съ точки зрѣнія автора и съ точки зрѣнія актера.

Попробуемъ же взглянуть на французскій театръ съ точки зрѣнія драматурга.

При этомъ всѣ намѣченныя раньше перспективныя линіи должны измѣниться и понятія передвинуться, за исключеніемъ той точки, куда направлены всѣ силы, изъ которыхъ слагается театръ, то есть момента сліянія автора, актера и зрителя.

При уравновѣшенности всѣхъ частей театральнаго организма, которой отличается французскій театръ, при громадномъ спросѣ новыхъ драматическихъ сценаріевъ, осуществляемыхъ и быстро истощаемыхъ пятьюдесятью театрами Парижа, предъ драматургами стоитъ цѣль: какими бы то ни было средствами покорить себѣ это таинственное, всемогущее, капризное и неожиданное чудовище—публику.

Для этого нужно найти отвѣтъ на два вопроса (на которые по са-

мому ихъ существу отвѣта быть не можетъ): кто эта публика? Чѣмъ можно удовлетворить ея вкусы?

Полвѣка тому назадъ, во времена успѣховъ Дюма-сына, судьба драматическаго произведенія рѣшалась на премьерахъ референдумомъ «всего Парижа».

«Tout Paris это—въ сущности двѣсти... ну, положимъ, чтобы никого не обидѣть, триста человѣкъ»,—утверждалъ Дюма.

«Съ этими трехстами, которые въ теченіе всей зимы изъ одного театра переходятъ въ другой, но бываютъ только на первыхъ представленіяхъ, мы, драматурги, и должны считаться. Они составляютъ то, что называется мнѣніемъ или скорѣе вкусомъ Парижа и слѣдовательно всей Франціи.

«Эта группа безапеляціонныхъ судей составлена изъ самыхъ разнородныхъ элементовъ, совершенно несогласованныхъ ни въ смыслѣ общаго духа, ни тѣмъ менѣе въ смыслѣ нравовъ и общественнаго положенія. Это литераторы, свѣтскіе люди, артисты, иностранцы, биржевики, чиновники, знатныя дамы, приказчики магазиновъ, добродѣтельныя женщины и женщины легкомысленныя. Всѣ эти господа знаютъ другъ друга въ лицо, иногда по имени; ни разу не вступали другъ съ другомъ въ разговоръ и заранѣе увѣрены, что встрѣтятся на премьерѣ.

«Какимъ образомъ эти столь различные люди, которые приглашаются купно только въ театры, чтобы вмѣстѣ формулировать свое мнѣніе по общему вопросу, какимъ образомъ находятъ они возможность столковаться, и столковаться такъ хорошо? Вотъ что необъяснимо даже для парижанина. Какъ сновидѣніе, какъ мигрень, какъ ипохондрія, какъ холера, это относится къ неразгаданнымъ силамъ природы. Я констатирую фактъ, причинъ котораго совершенно не понимаю.

«Эта способность къ оцѣнкѣ, и при томъ оцѣнкѣ всегда справедливой, вовсе не зависитъ отъ высокой степени воспитанія и образованія; между этими рѣшителями судебъ есть такіе, которые никогда не прочли ни одной книги, даже ни одной театральной пьесы, которые не знаютъ, по всей вѣроятности, кто авторъ того или иного драматическаго шедевра изъ

предшествующихъ эпохъ. И тѣмъ не менѣе, ихъ рѣшеніе непогрѣшимо. Это дѣло естественнаго вкуса и пріобрѣтенной опытности. Они взвѣшиваютъ комедію или драму точно такъ же, какъ служитель при ванномъ заведеніи опредѣляетъ температуру воды, попросту опуская въ нее руку, или какъ банковый артельщикъ отсчитываетъ тысячу франковъ золотомъ, перекинувъ нѣсколько разъ монеты изъ одной руки въ другую.

«Спеціалисты театра, собратья по драматическому ремеслу, внѣ всякихъ вопросовъ ревности или симпатіи, самые добросовѣстные и точные театральные критики могутъ ошибаться и часто ошибаются относительно будущей карьеры новой пьесы. Эти триста не ошибаются никогда.

«Пьеса можетъ имѣть шумный успѣхъ на первомъ представленіи. Но если одинъ изъ трехсотъ вамъ скажетъ: «это не успѣхъ. Вы увидите, на сороковомъ дурные симптомы скажутся», то они дѣйствительно скажутся. Но не думайте, что эти триста будутъ ясно выражать свое мнѣніе во время представленія и что они себя скомпрометируютъ строгостью, нетерпѣньемъ или излишней четкостью своихъ впечатлѣній.

«Они не аплодируютъ, они не свищутъ, они не зѣваютъ, за кого вы ихъ принимаете? Они не уходятъ до конца пьесы, они не смѣются сверхъ мѣры, они не будутъ плакать, и если вы ихъ не изучили, то я ручаюсь, что вы никогда не узнаете ихъ мнѣнія ни по какимъ внѣшнимъ признакамъ.

«Одинъ взглядъ, которымъ обмѣнялись съ пріятелемъ, или даже,—вотъ что удивительно въ этомъ массонскомъ языкѣ Парижа,—легкое движеніе вѣка, вопрошающее одного изъ двухсотъ девяносто, девяти, лично незнакомаго, и пьеса оцѣнена. Всѣ эти посвященные, магнетически связанные другъ съ другомъ впечатлѣніемъ, становятся во время этого вечера друзьями и повѣренными другъ для друга.

«Авторъ въ сѣтяхъ этихъ безжалостныхъ птицелововъ. Онъ можетъ выбиваться сколько его душѣ угодно—онъ пойманъ. Впрочемъ, онъ прекрасно знаетъ эту пристрастную публику, и вся зала можетъ разразиться «браво», но если «священный баталіонъ» безмолвствуетъ, онъ чувствуетъ,

что чего то не хватаетъ его успѣху, и знаетъ, что чего то не хватаетъ и его пьесѣ. И въ то время, какъ всѣ его поздравляютъ, онъ вспоминаетъ о полуулыбкѣ, о суженномъ зрачкѣ, о лорнеткѣ, приподнятой особеннымъ жестомъ, о носѣ, потертомъ особеннымъ образомъ, потому что онъ ничего не упустилъ—несчастный!

«Но если бы автору предложили исключить этихъ триста съ перваго представленія, онъ бы не согласился. Пьеса, которая не засвидѣтельствована ими—не пьеса и никогда пьесой не будетъ».

Для того, чтобы имѣть мужество выступать снова и снова въ качествѣ подсудимаго со своими произведеніями, драматургъ неизбѣжно долженъ для себя установить догматъ непогрѣшимости публики. У Дюма-сына, который любилъ теоретизировать о театральной публикѣ, было установлено ихъ два: относительно моральнаго референдума, выносимаго большой публикой по вопросамъ драматическихъ коллизій, и относительно провидѣнья успѣха или неуспѣха со стороны «трехсотъ», составляющихъ «весь Парижъ».

Послѣднему явленію онъ придавалъ получудесный характеръ и называлъ его «шестымъ чувствомъ», «чувствомъ парижанина».

Вотъ типы этихъ прорицаній:

«Ну, какъ сегодняшняя пьеса?—Пффф...—«Плохо?»—Въ ней есть одинъ актъ... одна сцена...—«Будетъ дѣлать сборы?».

Посвященный отвѣчаетъ «да» или «нѣтъ», и это приговоръ. Бываютъ варіанты: «Сегодняшняя пьеса?»—Очень замѣчательна.—«Будетъ дѣлать сборы?»—Нѣтъ.—«Почему?»—Не знаю.—«Плохо играютъ?»—Сыграно превосходно.—«Ну...»—Эта не будетъ дѣлать сборовъ—вотъ все, что я могу вамъ сказать.

Онъ не можетъ опредѣлить причины, но онъ ихъ угадываетъ. Это говоритъ шестое чувство—чувство парижанина.

Другой варіантъ: «Ну? Сегодняшняя пьеса?—Идіотство...—«Значитъ, провалъ?»—Потрясающій успѣхъ.—«Идти не стоитъ?»—Напротивъ, пойдите, это необходимо увидать.—«Почему?»—Этого я не знаю. Но увидать это необходимо».

Н. К. ЯКОВЛЕВЪ (МИЛАШИНЪ), В. Н. ПАШЕННАЯ (МАРІЯ АНДРЕЕВНА), А. Ѳ. САШИНЪ «ДОБРОТВОРСКІЙ), О. О. САДОВСКАЯ (НЕЗАБУДКИНА). «БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

[illegible] «чувствомъ» [illegible].

[illegible] не хватаетъ его успѣху, и знаетъ, что чего то не хватаетъ [illegible]. В то время, какъ всѣ его поздравляютъ, онъ вспоминаетъ [illegible] въ его зрачкѣ, о лорнеткѣ, приподнятой особеннымъ жестомъ [illegible] потертомъ особеннымъ образомъ, потому что онъ ничего [illegible] несчастный!

[illegible] если бы автору предложили исключить этихъ триста съ перваго [illegible], онъ бы не согласился. Пьеса, которая не засвидѣтельство[illegible] ими—не пьеса и никогда пьесой не будетъ».

Для того, чтобы имѣть мужество выступать снова и снова въ качествѣ [illegible] со своими произведеніями, драматургъ неизбѣжно долженъ [illegible] установить догматъ непогрѣшимости публики. У Дюма-сына, ко[illegible] любилъ теоретизировать о театральной публикѣ, было установлено [illegible] два: относительно моральнаго референдума, выносимаго большой публикой по вопросамъ драматическихъ коллизій, и относительно провидѣнья успѣха или неуспѣха со стороны «трехсотъ», составляющихъ «весь Парижъ».

Послѣднему явленію онъ придавалъ получудесный характеръ и называлъ его «шестымъ чувствомъ», «чувствомъ парижанина».

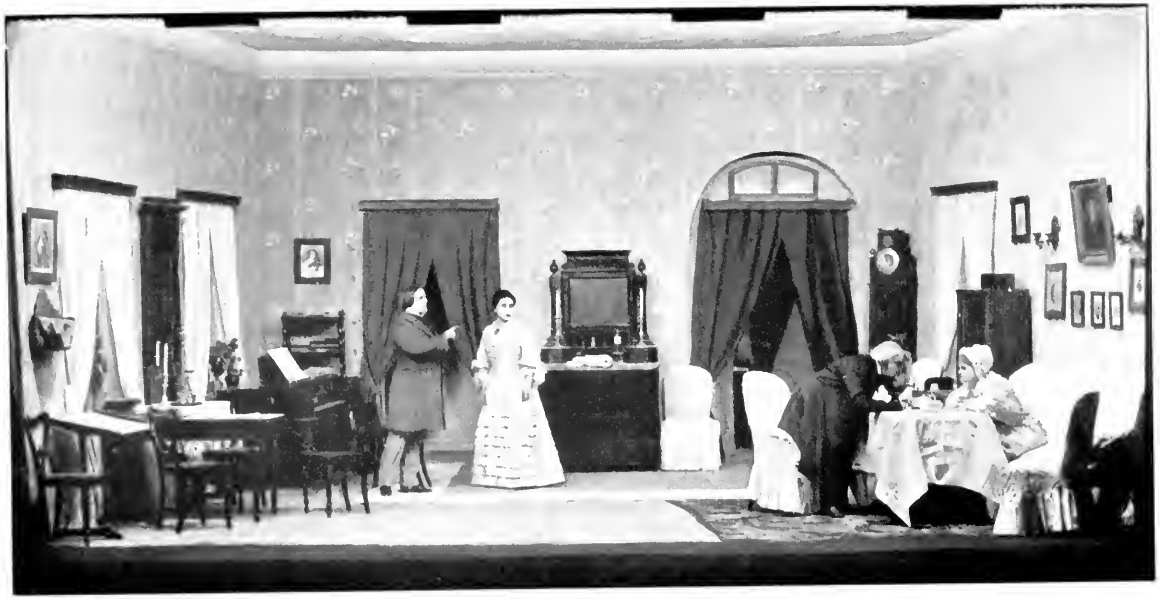
Вотъ типы этихъ прорицаній:

«Ну, какъ сегодняшняя пьеса?—Пфф...—«Плохо?»—Въ ней есть одинъ актъ... одна сцена...—«Будетъ дѣлать сборы?».

Посвященный отвѣчаетъ «да» или «нѣтъ», и это приговоръ. Бываютъ варіанты: «Сегодняшняя пьеса?»—Очень замѣчательна.—«Будетъ дѣлать сборы?»—Нѣтъ.—«Почему?»—Не знаю.—«Плохо играютъ?»—Сыграно превосходно.—«Ну...»—Эта не будетъ дѣлать сборовъ—вотъ все, что я могу вамъ сказать.

Онъ не можетъ опредѣлить причины, но онъ ихъ угадываетъ. Это [illegible] шестое чувство—чувство парижанина.

Другой вариантъ: «Ну? Сегодняшняя пьеса?—Идіотство...—«Значитъ, [illegible]?»—Потрясающій успѣхъ.—«Идти не стоитъ?»—Напротивъ, пой[illegible] это необходимо увидать.—«Почему?»—Этого [illegible] Нетерпѣливый [illegible] «необходимо».



Это писалось Александромъ Дюма въ послѣдніе годы второй имперіи, когда онъ посвящалъ иностранцевъ, пріѣхавшихъ на всемірную выставку 1868 года, въ тайны свѣтскаго Парижа. Но въ то время Парижъ былъ болѣе «Парижемъ», чѣмъ теперь. «Драматурги нашихъ дней» не вѣрятъ въ догматъ «трехсотъ непогрѣшимыхъ», которые, какъ «garçon de bain» опускаютъ руку въ теплую воду и безошибочно опредѣляютъ градусъ успѣха, т. е. цифру сбора. Въ представленіи Дюма это было какъ бы собраніе представителей всѣхъ классовъ общества, не смѣняемыхъ и никогда не ошибающихся, наивныхъ и мудрыхъ, невѣжественныхъ и тонкихъ,—словомъ, «слѣпцы, полубоги, провидцы».

Теперь публика первыхъ представленій измѣнилась и драматурги больше интересуются вопросомъ, «кто такое *большая публика*», обращаясь преимущественно къ ней.

«Что же такое съ точки зрѣнія натуралиста этотъ чудовищный и таинственный звѣрь, котораго зовутъ «большой публикой»? спрашиваетъ Тристанъ Бернаръ въ своей книгѣ «Авторы, актеры и зрители»: «Многіе воображаютъ, что знаютъ ее. Сколько разъ приходилось мнѣ слышать отъ старыхъ театраловъ авторитетныя слова: «вы не знаете публики». Нѣкоторые изъ этихъ господъ воображаютъ, что они знаютъ публику потому, что они родились въ средѣ вульгарной изъ нея не выходили. И такъ какъ они сами совершенно невѣжественны, то говорятъ охотно: публика этого не пойметъ.

«Но случается иногда, что старый театральный завсегдатай честно заявляетъ, что больше не знаетъ публики. Этимъ онъ хочетъ сказать, что черезчуръ искушенъ и потерялъ свою первобытную наивность. Тогда онъ насилуетъ насъ уже не собственнымъ мнѣніемъ, а мнѣніемъ кого нибудь изъ своихъ близкихъ: старухи матери, маленькой свояченицы, или бывшей кормилицы своихъ дѣтей: она въ этомъ ничего не понимаетъ, но она *очень публика*.

«Данная особа однажды дала прорицаніе, которое событіями подтвердилось. Съ той минуты она служитъ ясновидящей. Ее приводятъ на репе-

тицію, и когда занавѣсъ падаетъ, выслушиваютъ ея оракулъ. Къ несчастью, эта ясновидящая развращена съ того самаго дня, когда съ нею посовѣтовались въ первый разъ. Она уже подготовляетъ свои откровенія, облекаетъ ихъ въ литературную форму, а не вѣщаетъ ихъ больше отъ чистаго сердца. Какой дивный, но и опасный анекдотъ, эта знаменитая исторія о Мольерѣ, читающемъ свои пьесы служанкѣ Лафорэ! Въ теченіе двухъ столѣтій много авторовъ, не будучи Мольерами, читали свои пьесы служанкамъ, которыя можетъ и стоили Лафорэ. Служанка Лафорэ стала неумолимымъ критикомъ. Теперь она стала педантомъ своего невѣжества».

Этотъ взглядъ почти обратенъ тому, что высказывалъ Александръ Дюма. Но выводъ одинъ и тотъ же: пониманіе публики—это цѣль всѣхъ драматическихъ усилій, оно середина, уровень и необходимость и тріумфъ.

«Я объявляю здѣсь передъ всей Европой, что я никогда не видалъ публики несправедливой, злой или глупой. Это слова, которыя произносятся по ея адресу тѣми, кто не пользуется ея симпатіей. Тамъ, куда публика идетъ, всегда что нибудь есть или въ замыслѣ произведенія, или въ его исполненіи, что заслуживаетъ этого вниманія. Тамъ-же, куда она не хочетъ итти, вы всегда найдете вполнѣ уважительныя этому причины».

Это говоритъ Алекс. Дюма-Сынъ. А вотъ, какъ это же самое говоритъ Тристанъ Бэрнаръ:

«Утверждать, что публика глупа и не интеллигентна, это—абсурдъ. Какова она, этого никто не знаетъ. Она осязаема, но неуловима, и покорна и требовательна, и разсудительна, и капризна. Вѣрно только то, что она сильнѣе насъ. И именно потому, что мы имѣемъ передъ собою такого противника, драматическій спортъ, столь рискованный, и является иногда благороднымъ спортомъ».

По этой увѣренности относительно высшей справедливости приговора, которая отличаетъ Алек. Дюма, можно угадать драматурга, пользующагося большимъ и неизмѣннымъ успѣхомъ, открывшаго цѣлую жилу руды и разрабатывавшаго ее всю жизнь съ неизмѣннымъ счастіемъ. Для него оправданіе вкуса публики—оправданіе успѣха собственныхъ пьесъ. Поэтому мы

находимъ у него и такую апологію вкуса парижской толпы, почти вѣрную и почти подтасованную:

«Часто приходится слышать, какъ критикуютъ дурной вкусъ публики. Дурной вкусъ, но у публики-ли? То, что толпа по полтораста и по двѣсти разъ посѣщаетъ пошлую пьесу, которую человѣкъ со вкусомъ не захотѣлъ бы ни видѣть, ни читать, слѣдуетъ ли изъ этого, что у толпы дурной вкусъ? Нѣтъ. Изъ этого слѣдуетъ только то, что авторы, которые пишутъ эти пьесы, пишутъ плохія вещи, а парижская публика, для которой театръ потребность, временно довольствуется тѣмъ, что ей даютъ. Это не она выбрала легкій жанръ, это авторъ нашелъ для себя болѣе легкимъ разработку этого жанра. Почему публика не ходитъ смотрѣть «Федру» или «Британника» вмѣсто того или иного фарса? Дайте «Британнику» и «Федрѣ» исполнителями такихъ артистовъ, которые для этихъ шедевровъ были бы тѣмъ же, чѣмъ г. Дюпюи, m-lle Шнейдеръ являются для «Прекрасной Елены» и «Синей бороды», и толпа пойдетъ на произведенія мастеровъ точно такъ же, какъ она идетъ теперь на буффонады. Потому что *то, чего хочетъ публика, это самая высшая точка возможнаго совершенства въ томъ жанрѣ, который предлагается ей*, и она предпочитаетъ, въ чемъ я вполнѣ одобряю ее, фарсъ, достигающій высшихъ точекъ прекраснаго въ своемъ жанрѣ, высокому стилю, впадающему въ фарсъ, благодаря манерѣ исполненія».

Итакъ, публика цѣнитъ высшую степень совершенства въ томъ жанрѣ, который ей предлагается. Это формула произвольная, но скорѣе полезная, чѣмъ гибельная для искусства. Если она не даетъ вѣрнаго представленія о вкусѣ парижской толпы, то она характеризуетъ то, къ чему стремится парижское искусство. «Публика требуетъ совершенства», съ такой фикціей всякое искусство можетъ только процвѣтать.

Тристанъ Бэрнаръ болѣе аналитично подходитъ къ публикѣ:

«На каждой изъ генеральныхъ репетицій я присутствую въ залѣ при первомъ соприкосновеніи моего произведенія съ публикой... Это удовольствіе иногда очень мучительное, но все же удовольствіе. Какъ только вы смѣ-

шиваетесь съ публикой, происходитъ странное явленіе: спустя немного, вы начинаете чувствовать, возымѣетъ ли данное слово силу или нѣтъ. Такимъ образомъ, пріобрѣтается прекрасная привычка давать публикѣ резоны противъ самого себя. *Потому что публика всегда права. Если вы ей не нравитесь, это всегда ваша собственная вина*, либо вашихъ исполнителей. Я говорю это вовсе не для того, чтобы совѣтовать дѣлать какія нибудь уступки: никогда никакихъ уступокъ. А кромѣ того, весьма трудно узнать, какого рода уступки слѣдуетъ дѣлать».

Опять тоже самое утвержденіе: «публика всегда права»—утвержденіе, по существу неизбѣжное и нисколько отъ вкусовъ и тонкости пониманія зрителей независящее; «публика всегда права» потому, что театръ возникаетъ только въ тотъ моментъ, когда произведеніе понято и воспринято публикой. Драматургъ долженъ внутренней интуиціей постигнуть, въ какихъ формахъ его идеи могутъ быть понятыми и въ какихъ предѣлахъ онъ можетъ быть свободенъ. Это положеніе исключаетъ всякую возможность уступокъ вкусу публики. Какія уступки возможны, когда вкусы толпы творятся тутъ же, въ этомъ моментѣ пониманія?

Все это указываетъ, на какихъ здоровыхъ реалистическихъ принципахъ зиждется французскій театръ и какъ много чисто эстетическаго импульса въ этомъ вопросѣ: «Ça fera-t'il del'argent», правильно и глубоко понятомъ.

Относительно массонскаго соглашенія публики, которому такое значеніе придаетъ А. Дюма, Тристанъ Бэрнаръ держится иного мнѣнія:

«Важно, чтобы публика не успѣла поддаться никакимъ инымъ вліяніямъ, чѣмъ вліяніе автора. Поэтому одноактная пьеса, которой вы держите зрителя за пуговицу пальто, въ сто разъ легче, чѣмъ три акта, между которыми вы выпускаете въ корридоры эту непостоянную и легкомысленную публику. Въ этихъ опасныхъ мѣстахъ она искажаетъ свое впечатлѣніе, стараясь его выразить. Вотъ то, въ чемъ даешь себѣ отчетъ, когда смотришь свои пьесы изъ залы. Здѣсь можно замѣтить свои ошибки и въ слѣдующій разъ уже не повторить ихъ. Зато надѣлаешь новыхъ—въ этомъ нѣтъ сомнѣнія: выборъ великъ».

Однимъ словомъ, не судъ публики важенъ, а постоянная самопровѣрка по отношенію къ ней. Въ своей интересной остроумной и разнообразной книгѣ Тристанъ Бэрнаръ даетъ десятки примѣровъ и намѣчаетъ много руслъ, по которымъ пониманіе публики можетъ быть отвлечено отъ главнаго и привести къ невѣрной оцѣнкѣ.

А судить о томъ, права была или неправа публика относительно произведеній, не имѣвшихъ успѣха, можетъ только послѣдующее поколѣніе. Театральной публикѣ прошлыхъ вѣковъ мы можемъ поставить на видъ много ошибокъ, которыя теперь кажутся грубыми. Передъ нами маленькая замѣтка Реми де Гурмана «Les grands succès de théâtre au XVII siecle», которую онъ начинаетъ вопросомъ: «какое отношеніе существуетъ въ классическомъ вѣкѣ между дѣйствительной цѣнностью театральной пьесы и ея успѣхомъ передъ публикой?»

«Публика XVII вѣка представляла собою кругъ болѣе узкій и болѣе сплоченный, чѣмъ та, которая испытываетъ насъ», отвѣчаетъ онъ, «но и она очень плохо выражала мнѣніе потомства. Стоитъ только отыскать въ спеціальныхъ изданіяхъ нѣсколько цыфръ и нѣсколько именъ. Это можетъ дать болѣе полезный матеріалъ для размышленія, чѣмъ большой трактатъ о произвольности человѣческихъ сужденій». Самый большой успѣхъ великаго вѣка, единственный, который напоминаетъ наши демократическіе успѣхи, имѣла трагедія Томаса Корнеля «Тимократъ», заимствованная изъ исторіи объ Алкменѣ въ романѣ Ла-Кальпренеда «Клеопатра». Она выдержала 80 представленій, что равняется трехстамъ или четырехстамъ представленіямъ нашихъ дней; «Тимократъ» довольно точно со всѣхъ точекъ зрѣнія, а также и съ декадентской, является предвозвѣстникомъ «Сирано де Бержерака». Комедія Бурсо «Le Mercure galant» имѣла «почти такой же успѣхъ».

«Мнимый больной», «Сганарель», «Школа женщинъ» Мольера, едва достигли половиннаго успѣха этихъ пьесъ. Еще меньшій полусомнительный успѣхъ, но довольно скоро укрѣпившійся, благодаря возобновленнымъ постановкамъ, имѣли: «Александръ Великій» и «Андромаха» Расина, «Сидъ» Пьера Корнеля, «Амфитріонъ» Мольера.

Окончательно провалились и въ свое время такъ и не были признаны: «L'Avare», «Le Bourgeois gentilhomme», «Les Femmes sçavantes», «Le Misanttrope» Мольера; «Bajazet», «Britannicus», «Phédre» и «Hippolyte» Расина; «Don Sanche d'Arragon» Пьера Корнеля.

Что доказываетъ, что догматъ о томъ, что «публика всегда права», имѣетъ глубокое практическое значеніе для драматическаго творчества, но историческая справедливость его сомнительна.

А все же интересно было бы увидѣть теперь на сценѣ «Тимократа» и «Mercure galant»... Если бы они и не удовлетворили насъ художественно, то мы, вѣроятно, нашли въ нихъ то, что намъ разсказало бы о стилѣ и вкусахъ XVII вѣка интимнѣе, чѣмъ Мольеръ и Расинъ.

Итакъ, вопросъ о томъ, что собственно публика цѣнитъ, для французскихъ драматурговъ остается не выясненнымъ. Несмотря на всѣ тонкія наблюденія и теоріи заинтересованныхъ, главную роль играетъ внутренняя интуиція драматурга: кто несетъ въ себѣ самомъ трепеты современности, тотъ находитъ и пути къ пониманію публики. Въ этомъ скрыта и глубокая правда, такъ какъ всемірными и вѣчными становятся не тѣ произведенія, которыя опережали свое время, а тѣ, что выразили свою эпоху въ наибольшей полнотѣ. Только въ нихъ есть та глубина человѣческая, которая позволяетъ читателю иныхъ вѣковъ, заглянувши въ нихъ, увидѣть смутный обликъ своего собственнаго лица. А не въ этомъ ли заключается вся тайна пониманія: узнать въ художественномъ произведеніи самого себя?

Во всякомъ случаѣ, эта неразрѣшимость вопроса о вкусахъ парижской публики благотворна для драматическаго искусства, такъ какъ въ противномъ случаѣ оно было бы обречено на безвыходные клише, которыхъ и безъ того вполнѣ достаточно во французскомъ театрѣ.

Но любитъ ли публика новое и неожиданное? Тристанъ Бэрнаръ отвѣчаетъ на этотъ вопросъ тонко и остроумно:

«Публика хочетъ неожиданностей, но такихъ, которыхъ она ожидаетъ. Разумѣется, время отъ времени, драматурги-изобрѣтатели даютъ ей кое что новое, чтобы пополнять запасы. Но это новое не сейчасъ же вступаетъ

въ обращеніе. Для того, чтобы имѣть успѣхъ, очень часто это новое должно быть передѣлано разными драматическими закройщиками, которые его усовершенствуютъ и сдѣлаютъ немного не такимъ новымъ».

III. ТЕАТРАЛЬНЫЕ ТРАФАРЕТЫ.

Путь закройщиковъ... Вотъ мы опять натыкаемся на терминъ, разбиравшійся въ началѣ первой статьи по поводу словъ Поля Гзеля о томъ, что въ «наши дни становятся драматургами точно такимъ же образомъ, какъ становятся фабрикантами обуви». Въ распоряженіи любого драматурга находятся сотни готовыхъ масокъ, уже засвидѣтельствованныхъ и одобренныхъ публикой. Ихъ нужно умѣть подобрать и скомбинировать. Выкройка патрона пьесы не такъ трудна, такъ какъ въ этой области мода измѣняется медленно, извѣстные фасоны носятся десятилѣтіями: пьеса съ интригой замѣнилась пьесой психологической, кое какія измѣненія происходили въ манерѣ завязокъ и развязокъ, финалы актовъ одно время старались быть, «какъ въ жизни», и занавѣсъ опускался на полусловѣ. Интереснѣе выборъ готовыхъ масокъ, находящихся въ распоряженіи драматурговъ. Эти маски многочисленны и милы большой публикѣ.

Предположимъ, нужны персонажи для трагедіи первыхъ временъ христіанства (этотъ жанръ процвѣталъ въ Парижѣ и до тріумфальнаго шествія «Quo Vadis», явившагося его увѣнчаніемъ).

«Христіанская трагедія, дѣйствіе которой происходитъ въ одинъ изъ первыхъ трехъ вѣковъ Имперіи, отъ Нерона до Діоклетіана, ведетъ за собой рядъ неизбѣжныхъ персонажей (это говоритъ Жюль Леметръ): тутъ вы непремѣнно найдете раба-христіанина, философа-стоика, эпикурейца, скептичнаго и терпимаго, римскаго сановника, а главнымъ образомъ, созданную по прототипу Гораціевой Левконои, вопрошавшей всѣхъ боговъ, что бы найти лучшаго, — патриціанку съ неудовлетворенностью въ душѣ; она становится христіанкой изъ романтизма. Потомъ тамъ есть неизбѣжно «мѣстный колоритъ», нестерпимый римскій мѣстный колоритъ, который, впрочемъ, нисколько не лучше, чѣмъ испанскій колоритъ въ «Рюи-Блазѣ»

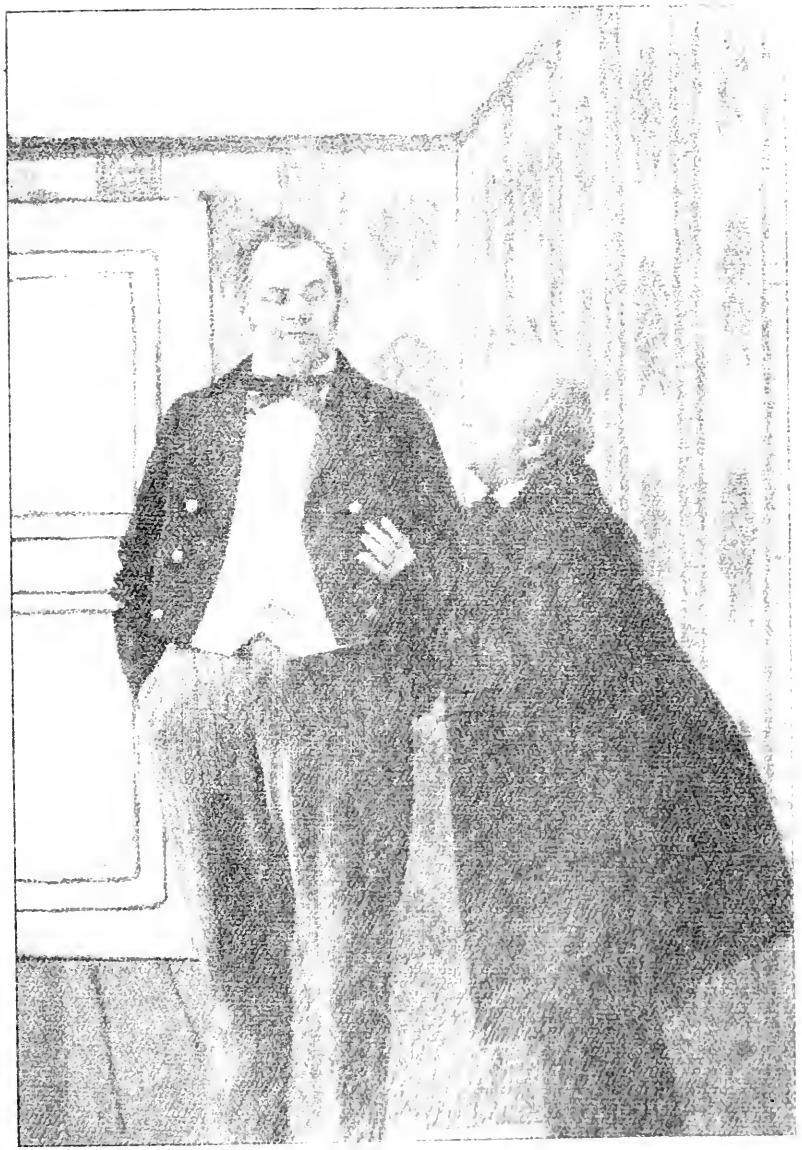
или колоритъ возрожденія въ «Henri III et sa Cour»; онъ повсюду вплетается въ діалогъ различными подробностями кухни, обстановки, костюма — неуклюжая мозаика, которая дѣлаетъ разговоры, похожими на стилистическія задачи, которыя задаются изобрѣтательными учителями словесности, когда надо употребить тѣ или иныя неподходящія слова. Выходитъ, точно люди страдаютъ какимъ то словеснымъ недержаніемъ и въ извѣстные моменты испытываютъ неодолимую потребность называть и описывать другъ другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которыя уже никто не обращалъ вниманія въ обычной жизни. Кажется иногда, что персонажи этихъ драмъ испытываютъ чувства трехлѣтняго ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открываютъ ту цивилизацію, въ которой живутъ.

Да, кромѣ того, я забылъ Галла—нашего предка—добраго раба или гладіатора, котораго никакой авторъ не позабудетъ сунуть въ одинъ изъ закоулковъ пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патріотизму. Кромѣ того, онъ еще предчувствуетъ судьбы Франціи и предвидитъ иногда не только революцію 1789 года, но и погромъ 1870 г.

Что же касается дѣйствія, то оно состоитъ всегда въ любви язычницы къ христіанину (или наоборотъ) и въ тѣхъ условіяхъ, которыя она дѣлаетъ для того, чтобы обратить его къ вѣрѣ. Если онъ рабъ патриціанки (или наоборотъ), то все, разумѣется, идетъ превосходно. Въ пятомъ актѣ прекрасная язычница осѣняется благодатью и смѣшиваетъ свою кровь съ кровью своего возлюбленнаго. Такимъ образомъ, все кончается прекрасно. Впрочемъ, выйти изъ этого положенія какъ нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзію и глубину, чтобы выразить душу христіанина первыхъ вѣковъ, не впадая въ банальность, для этого нужно обладать душею и геніемъ Льва Толстого».

Какъ бы въ паралель этому Трис. Бэрнаръ такъ характеризуетъ трафареты современной психологической пьесы:

«Не выношу, когда въ послѣднемъ актѣ является человѣкъ, который



Н. М. ПАДАРИНЪ ВЪ РОЛИ БЕНОВОЛЕНСКАГО И. И. Ѳ. КРАСОВСКІЙ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО.
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

[illegible] актъ

[illegible] въ «Henri III et sa Cour»; онъ повсюду вплетаетъ [illegible] подробностями кухни, обстановки, костюма — [illegible] которая дѣлаетъ разговоры, похожими на стилистические [illegible] авторы кажутся изобрѣтательными учителями словесности, [illegible] употребить тѣ или иныя неподходящія слова. Выходитъ, точно [illegible] какимъ то словеснымъ недержаніемъ и въ извѣстные [illegible] испытываютъ неодолимую потребность называть и описывать другъ другу различные предметы первой необходимости и вещи, на которыя [illegible] никто не обращалъ вниманія въ обычной жизни. Кажется иногда, что [illegible] этихъ драмъ испытываютъ чувства трехлѣтняго ребенка и что они, впервые ошеломленные и очарованные, открываютъ ту цивилизацію, въ которой живутъ.

Да кромѣ того, я забылъ Галла—нашего предка—добраго раба или гладіатора, котораго никакой авторъ не позабудетъ сунуть въ одинъ изъ закоулковъ пьесы и которому всегда отведена почетная роль, чтобы польстить нашему патріотизму. Кромѣ того, онъ еще предчувствуетъ судьбы Франціи и предвидитъ иногда не только революцію 1789 года, но и погромъ 1870 г.

Что же касается дѣйствія, то оно состоитъ всегда въ любви язычницы къ христіанину (или наоборотъ) и въ тѣхъ условіяхъ, которыя она дѣлаетъ для того, чтобы обратить его къ вѣрѣ. Если онъ рабъ патриціанки (или наоборотъ), то все, разумѣется, идетъ превосходно. Въ пятомъ актѣ прекрасная язычница осѣняется благодатью и смѣшиваетъ свою кровь съ кровью своего возлюбленнаго. Такимъ образомъ, все кончается прекрасно. Впрочемъ, выйти изъ этого положенія какъ нибудь иначе очень трудно. Для того чтобы найти иное, чтобы создать иллюзію и глубину, чтобы выразить душу христіанина первыхъ вѣковъ, не впадая въ банальность, для этого нужно обладать душею и геніемъ Льва Толстого».

Какъ бы въ паралель этому Трис. Бернаръ такъ характеризуетъ [illegible] исторической пьесы:

[illegible] когда въ послѣднемъ актѣ является человѣкъ, который

устраиваетъ все, который уговоритъ молодую женщину (или молодого человѣка), что она (или онъ) должна простить. Я слишкомъ хорошо знаю, что послѣ извѣстнаго сопротивленія, длительность котораго извѣстна заранѣе, этотъ устроитель судебъ получитъ согласіе и скажетъ молодой женщинѣ: «Итакъ... я его сейчасъ приведу?.. Онъ внизу въ экипажѣ». И онъ всегда тамъ внизу въ экипажѣ, потому что необходимо привести его сейчасъ же—часъ поздній и публика ждать не будетъ... И еще ненавижу появленіе этого господина изъ экипажа, который стоитъ нѣсколько минутъ въ глубинѣ сцены молча, а потомъ говоритъ слабымъ голосомъ: «Эммелина, мы съ тобою бѣдныя дѣти... ни ты, ни я мы не хотѣли сдѣлать плохо, а причинили другъ другу боль»... А тѣ, которые падаютъ другъ другу въ объятія!.. Этого зрѣлища я больше не въ состояніи выносить... Когда я чувствую, что они сейчасъ упадутъ, я закрываю глаза, какъ тѣ зрители, которые затыкаютъ уши передъ тѣмъ, какъ начнутъ стрѣлять... Прежде всего это цѣлованіе, тщательно прорепетированное, проходитъ слишкомъ ужъ хорошо. Каждый изъ цѣлующихся подымаетъ правую руку и опускаетъ лѣвую, чтобы объятіе прошло безъ зацѣпокъ... А раньше,—къ счастью, это больше уже не дѣлается,—при встрѣчѣ двухъ братьевъ старшій братъ, обнявъ младшаго, медленно проводилъ ладонями по всей длинѣ рукъ даннаго младшаго брата, и, взявъ его за руки, говорилъ: «Hein, c'est bien toi... fidèle compagnon»... А еще сцены между господиномъ и дамой, которые разговариваютъ о своихъ маленькихъ дѣлахъ, но авторъ обычно чувствуетъ потребность поднять тонъ. Тогда, вмѣсто того чтобы сказать: «я довѣрчивъ», господинъ не колеблясь провозглашаетъ: «мы мужчины,—мы довѣрчивы», а дама отвѣчаетъ: «мы женщины».

Берто и Сеше въ одной изъ главъ своей «эволюціи современнаго театра» составили толковый указатель общеупотребительныхъ масокъ современной серьезной комедіи. Эти характеристики настолько цѣнны, что на нихъ хочется остановиться подробнѣе.

«Трафареты въ театрѣ безсмертны», говорятъ Берто и Сеше: «они представляютъ послѣдовательную эволюцію драматическаго искусства, діаме-

трально противоположную эволюціи самого общества: они мертвѣютъ развиваясь, а драматурги находятъ ихъ настолько практичными, удобными для развитія дѣйствія и пріятными публикѣ, что разстаются съ ними лишь въ случаяхъ крайней необходимости. Имъ лѣнь изобрѣтать новыя маски, и это заставляетъ ихъ привязываться къ старымъ съ такою ревностью, что нуженъ протестъ самой публики, которой наконецъ надоѣдаетъ видѣть на сценѣ фантошей, не соотвѣтствующихъ никакой дѣйствительности, чтобы обязать своихъ театральныхъ поставщиковъ къ новымъ завоеваніямъ».

Такова общая судьба театральныхъ масокъ—вначалѣ онѣ бываютъ живыми фигурами, если и не взятыми изъ жизни, то одаренными призрачной реальностью, а послѣ отъ чрезмѣрнаго употребленія начинаютъ стираться, становятся отвлеченными схемами, потомъ маріонетками, наконецъ каррикатурами. Сценическая ихъ живучесть объясняется всегда какими нибудь моральными, дидактическими, или техническими удобствами, съ ними связанными.

Такъ еще недавно въ комедіи нравовъ, преслѣдовавшей моральную проповѣдь, необходимѣйшимъ персонажемъ являлся *резонеръ*. Естественно, что онъ царитъ въ театрѣ Дюма-Сына. Дюма облекаетъ его во всевозможные костюмы, чтобы сдѣлать его естественнымъ. Въ «L'Etrangére» Рэмоненъ является ученымъ «химикомъ душъ, самымъ глубокимъ изъ психологовъ, самымъ педантичнымъ изъ моралистовъ»; въ «L'Ami des femmes» это де Ріонъ, въ «Visite de Noce»—Лебоннаръ. Въ новѣйшемъ театрѣ резонеръ является въ послѣдній разъ въ лицѣ Морана въ «Torrent» Мориса Доннэ. Морэнъ это—писатель-психологъ и свѣтскій исповѣдникъ. «Г-нъ аббатъ», говоритъ онъ духовному исповѣднику отцу Блокэну: «мы, какъ два авгура не можемъ смотрѣть другъ на друга безъ слезъ».

«Въ сущности, если подняться къ его первоисточникамъ—резонеръ это не что иное, какъ вѣчный и необходимый хоръ античной трагедіи. Когда онъ освѣщаетъ движеніе души дѣйствующихъ лицъ и даетъ свѣдѣнія о современныхъ нравахъ, что онъ дѣлаетъ, если не исполняетъ обязан-

ности древняго хора? Не слѣдуетъ ли онъ такъ же, какъ и хоръ, шагъ за шагомъ за каждымъ изъ персонажей въ его эволюціи? Резонеръ это созданіе не одного поколѣнія, но можно утверждать, что ни одинъ изъ трафаретовъ не былъ болѣе необходимымъ и болѣе эксплуатируемъ въ томъ поколѣніи, которое предшествуетъ современнымъ драматургамъ. Послѣднее воплощеніе резонера это типъ спеціалиста-психолога, писателя-аналитика душъ, который втерся Богъ вѣсть какъ въ литературу между 1885 и 1900 годами, и теперь уже успѣлъ настолько выйти изъ моды, что вызываетъ улыбку. Если эта роль кажется намъ такой ненавистной, то это потому, что по самому существу своему она условна. Театръ живетъ дѣйствіемъ. Онъ долженъ показывать, а не объяснять. Резонеръ же главнымъ образомъ объяснитель, который на каждомъ шагу мѣшаетъ дѣйствію. Нужна была вся ловкость Дюма, чтобы спасти этого персонажа и понадобилось нѣсколько вѣковъ театра, чтобы выявить всю его нехудожественность. Но насколько онъ непріятенъ зрителю, настолько онъ удобенъ для автора. Монтадъ въ «Prince d'Aurec» Лаведана читаетъ въ первомъ актѣ цѣлую лекцію; Гекторъ Тессье въ «Demi-Viérges» Прево излагаетъ теорію краха стыдливости. Но театръ больше не нуждается въ этихъ «diables boiteux» во фракахъ и бѣлыхъ перчаткахъ, которые разоблачаютъ тайны разныхъ существованій съ сожалѣніями, или философствованіями. Но современный театръ можетъ обойтись и безъ нихъ. Типъ резонера не имѣетъ больше правъ на существованіе въ литературѣ нашей эпохи» (Берто и Сеше).

Менѣе необходимы, но не менѣе истасканы различныя національныя маски. Во время реставраціи была популярна маска англичанина съ рыжими бакенбардами и рыжими волосами, который смѣшилъ публику своими «Aoh! Yes!» и идіотскими репликами; этого англичанина можно еще иногда видѣть и теперь въ театрахъ парижскихъ окраинъ. Во время второй имперіи былъ популяренъ бразилецъ, усыпанный золотомъ и брилліантами, пріѣзжающій въ Парижъ веселиться и любить. Онъ еще не вышелъ изъ репертуара Théâtres des quartiers.

Ходкимъ трафаретомъ современнаго театра является американецъ—янки. Это положительный типъ моральнаго театра. По своему значенію онъ напоминаетъ Штольца въ «Обломовѣ».

Этьенъ Рей посвятилъ развитію этой маски статью, въ которой доказываетъ, что этотъ условный типъ былъ изобрѣтенъ во всѣхъ своихъ деталяхъ исключительно для удобства драматурговъ, которымъ нуженъ былъ моралистъ, благородный персонажъ, благодѣтельный «Deus ex machina». Онъ дѣлецъ, милліонеръ, онъ появляется для того, чтобы противопоставить себя—представителя новой энергіи и новой культуры—развращеннымъ нравамъ и слабости старой Европы. Онъ—міровой чемпіонъ морали.

Дюма первый изобрѣлъ его со всѣми его основными чертами въ лицѣ Кларксона въ «L'Etrangère». Кларксонъ въ одинъ мѣсяцъ строитъ города: «первые поѣзда подвозятъ мнѣ отель, ресторанъ, школу, типографію, церковь; черезъ мѣсяцъ лагерь превращается въ городъ съ дворцомъ посерединѣ». Это человѣкъ первобытный, съ чувствами прямыми и сильными нѣсколько грубый, но откровенный. Онъ борется противъ развращенности Парижа. «Мы женимся только по любви... и любимъ только тѣхъ, кто умѣетъ работать».

Американецъ былъ использованъ и Анри Бекомъ въ «Parisienne» и Абелемъ Эрманомъ въ «Transatlantiques» и Полемъ Эрвье въ «Cours au flambeau». Всюду его отличительными чертами являются быстрота передвиженія, колоссальное состояніе, атлетическая сила, простота вкусовъ, здравый смыслъ, увѣренность, простота и честность. Станжи (у Эрвье) кидаетъ милліоны «широкимъ жестомъ, свойственнымъ Новому Свѣту». «Станжи изъ вашей гостиной прямо уѣзжаетъ въ Лузіану во фракѣ и въ бѣломъ галстукѣ. Онъ не заѣдетъ даже домой, чтобы перемѣнить костюмъ. Въ дорожномъ сакѣ онъ найдетъ свое обычное платье и переодѣнется, когда будетъ время».

Кромѣ этихъ національныхъ масокъ, существуетъ еще «русскій революціонеръ». Это новое изобрѣтеніе, но еще не допущенное въ серьезную комедію. Пока оно составляетъ только монополію театра ужасовъ. Но

успѣхъ «Grand Soir» и «Les oiseaux de passage», гдѣ былъ удачно данъ силуэтъ Бакунина, представляетъ для драматурговъ большія возможности.

Маскѣ еврея во французскомъ театрѣ была посвящена Абраамомъ Дрейфюсомъ лекція (въ 1886 году) и большая статья Рене де Шаваня въ мартовскомъ номерѣ Mercure de France этого года.

Во французскомъ театрѣ XVIII вѣка еврея, какъ типа, не существовало вовсе. Въ XIX вѣкѣ создается опредѣленный трафаретъ.

«Принято, что еврей на сценѣ долженъ быть забавенъ», говоритъ Дюма въ предисловіи къ «Francillon»

«На сценѣ еврей долженъ быть «отвратительнымъ»—говоритъ Эннери. Почему? «Это театрально», отвѣчаетъ Сарсэ.

Какъ на единственныя исключенія изъ этого правила можно указать только на раввина въ «Ami Fritz» Эркмана Шатріана и на раввина въ «Mères ennemies» Катюля Мендеса.

Если евреи на сценѣ отвратительны, за то еврейки настолько же очаровательны, одарены всѣми моральными совершенствами, несравненной красотой и внушаютъ непобѣдимую страсть христіанскимъ юношамъ.

«Еврейка въ театрѣ можетъ внушать страсть только христіанамъ, потому что евреи въ этомъ мірѣ сплошь безобразны, грязны и стары. Молодого еврея до самыхъ послѣднихъ лѣтъ на сценѣ не существовало. Но почему еврейка имѣетъ въ театрѣ исключительныя права на красоту? Шатобріанъ увѣрялъ, что на еврейкахъ за то, что они не принимали участія въ издѣвательствахъ надъ Христомъ, сіяетъ лучъ небесной благодати. Но Шатобріанъ очень легкомысленно обращался съ лучами благодати» (Рене де Шавань).

Въ современномъ театрѣ еврей появляется въ качествѣ милліонера, что его отчасти роднитъ съ «американцемъ».

Прототипъ этой маски—баронъ де Горнъ (въ «Prince d'Aurec» Лаведана), по поводу котораго Жюль Лемэтръ писалъ: «но не будемъ забывать, что не всѣ евреи банкиры и что между ними есть даже не милліо-

неры. Но на сценѣ банкиръ никогда не можетъ быть банкиромъ вполнѣ, если онъ не еврей».

Поэтому самъ-же Лемэтръ попробовалъ создать на сценѣ типъ милліонера не еврея. Эта маска оказалась удобной и она встрѣчается и у Мориса Доннэ, и у Ромэна Коолюса, и у Абеля Эрмана. А у Октава Мирбо въ «Les affaires sont les affaires» она получаетъ заключительный ударъ рѣзца въ фигурѣ Исидора Леша.

Драматическое положеніе этихъ милліонеровъ всегда схоже: они личной энергіей пріобрѣли свое громадное состояніе, но жизнь ихъ разбивается или семейной драмой или неожиданной финансовой катастрофой. Эта маска только что кончаетъ кристализироваться, ей предстоитъ большое будущее въ современномъ театрѣ.

Маска *честнаго человѣка* была очень распространена въ театрѣ середины XIX вѣка. Во времена Бальзаковскія это былъ натаріусъ, который своимъ опытомъ помогалъ вѣтреной молодежи. Иногда это былъ добрый кюрэ, который въ пятомъ актѣ «спасалъ души и пьесу». Въ театрѣ Дюма это старый другъ, вѣрный товарищъ, утѣшитель въ испытаніяхъ жизни и моралистъ; иногда домашній докторъ и врачъ души, «мораль котораго одинъ изъ видовъ гигіены». Но всѣ эти маски болѣе или менѣе скомпрометированы и все онѣ стушевались передъ маской *«добродѣтельнаго инженера»*, который оказалъ драматургамъ неисчислимыя услуги. Его генеалогія была разсказана Францискомъ Сарсе по поводу пьесы Легуве «Par droit de conquête»:

«Предполагаютъ обыкновенно, что персонажи, выводимые драматургами на сцену, скопированы съ дѣйствительности. Приходится убѣдиться, наоборотъ, что это чрезвычайно рѣдко; что только иногда нѣкоторымъ геніальнымъ авторамъ удавалось внести въ театръ правдивые типы и заставить публику, которая, въ большинствѣ случаевъ, отказывается признавать ихъ естественными, принять ихъ.

«Скрибы всѣхъ временъ никогда не давали зрителямъ образа того, что существуетъ, а лишь образы того, что должно существовать, а это

совершенно иное. Они не творятъ своихъ дѣйствующихъ лицъ по тѣмъ образцамъ, которые они видятъ передъ глазами; они ихъ берутъ и строютъ, согласно существующимъ представленіямъ: это искусственныя существа, которыхъ публика цѣнитъ, которымъ аплодируетъ, потому что находитъ въ нихъ черты, ею же придуманныя, потому что въ нихъ она узнаетъ себя и сама собою любуется именно въ той области, что ей дороже всего—своими предразсудками.

«Какое изъ предвзятыхъ мнѣній царило послѣдніе годы? Мнѣніе, что самая большая заслуга человѣка это покорять силы природы, заставлять ихъ служить себѣ: засыпать долины, срывать горы, владѣть паромъ, водой, вѣтромъ и распредѣлять ихъ, согласно своей волѣ и своимъ нуждамъ; строить мосты, рыть туннели, бронировать корабли,—однимъ словомъ, покорять природу—вотъ идеалъ нынѣшняго поколѣнія.

«Этотъ идеалъ воплотился въ человѣкѣ, ученикѣ политехнической школы, въ *инженерѣ*. Это онъ—представитель дѣйствующей науки, и такъ какъ предполагается, что въ мірѣ нѣтъ никакого иного прогресса, чѣмъ покореніе силъ природы, то драматурги сдѣлали изъ него одновременно миссіонера и апостола прогресса.

«Онъ сталъ героемъ по преимуществу: всѣ взгляды обращены на него, и мало по малу образовался предразсудокъ, что онъ долженъ быть одѣленъ всѣми добродѣтелями и увѣнчанъ всѣми вѣнцами. Театръ его окончательно присвоилъ себѣ и далъ ему, естественно, лучшую роль—перваго любовника».

Берто и Сеше прибавляютъ къ этой характеристикѣ: инженеръ служитъ для антитезы положенія, пріобрѣтеннаго честнымъ трудомъ, положенію, пріобрѣтенному правами наслѣдства. Это символъ новаго класса общества. Это честь, отдаваемая наукѣ драматургами и зрителями буржуа, наивными, невѣжественными и очень ослѣпленными чудесами текущихъ открытій. Это наглядное доказательство аксіомы, что трудъ укрѣпляетъ и душу и тѣло, что трудъ облагораживаетъ, что трудъ возвышаетъ личность, что трудъ это патентованное удостовѣреніе всѣхъ добродѣтелей и всѣхъ героизмовъ. Кромѣ того, это лесть по адресу торжествующей буржуазіи,

и въ свое время, когда этотъ типъ былъ изобрѣтенъ Эмилемъ Ожье (Андрэ Лагардъ въ «Contagion»), это была большая новость, такъ какъ и въ жизни роль инженера не старше полувѣка.

Андрэ Лагардъ, родоначальникъ жанра, живетъ съ рабочими, работаетъ вмѣстѣ съ ними на заводахъ, служилъ десять мѣсяцевъ машинистомъ «день и ночь лицомъ къ огню, спиной на ледяномъ вѣтрѣ». «Какъ я былъ гордъ первыми деньгами, что я послалъ своей матери... Онѣ пошли на ея похороны... Бѣдная святая женщина»! Онъ патріотъ, онъ проектируетъ каналъ между Кадиксомъ и Ріо-Гвардіаріо, чтобы убить Гибралтаръ; онъ разоблачаетъ англійскія козни, онъ спасаетъ честь своей сестры, онъ дѣлаетъ прекрасную партію и женится въ послѣднемъ актѣ.

«Въ теченіе двадцати пяти лѣтъ онъ наводнялъ сцену своимъ добродѣтельнымъ присутствіемъ, онъ былъ обѣтованнымъ женихомъ всѣхъ инженю, обласканнымъ зятемъ благородныхъ отцовъ; ни одинъ счастливый бракъ не заключался безъ его участія и ни одна счастливая семья не могла обойтись безъ его присутствія. Въ теченіе двадцати пяти лѣтъ эти свойства добродѣтельнаго инженера такъ гипнотизировали драматурговъ, что ради него они совершенно забыли о существованіи иныхъ профессій».

Въ настоящее время ему дѣлаетъ конкуренцію путешественникъ и изслѣдователь новыхъ странъ. Это тоже одинъ изъ идеаловъ національной энергіи и героевъ воли. Онъ настолько практиченъ, что ни одинъ изъ современныхъ авторовъ не могъ обойтись безъ него.

Роже де Серанъ изъ «Monde ou l'on s'ennuie» Пальерона (одинъ изъ родоначальниковъ), путешествовалъ по Малой Азіи: «Представьте себѣ страну, совершенно неизслѣдованную—настоящій рудникъ для ученаго, поэта и художника». Шамбрэ въ «L'Age ingrat» Жюля Лемэтра «первый европеецъ, который поднялся къ истокамъ Нигра»... «Онъ высказываетъ свои мысли до конца, не стѣсняясь, въ лицо каждому». Поль Монсель въ «Fille sauvage» «посѣтилъ самыя дикія племена»: «у него глаза такіе глубокіе, его взглядъ точно падаетъ съ высоты». Мишель Прэнсонъ въ Le Coup d'Aile» «сталъ въ Конго чѣмъ то вродѣ короля» и «у него душа мятеж-

Au Théâtre Michel.

Samedi, le 16 Janvier.

Abonnement suspendu.

AU BÉNÉFICE de M-lle STARCK

Les Artistes Français des Théâtres Impériaux auront l'honneur de donner

La 1-ère représentation de

L'ANE DE BURIDAN,

comédie nouvelle en trois actes de M-rs Robert de Flers et G. A. de Caillavet, représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Gymnase, le 19 Février 1902.

Personnages:

Lucien de Versannes	M-r	Paul Escoffier.
Georges Boullains	„	George Mauloy.
Morange	„	Andrieu.
Adolphe	„	Mangin.
Girand	„	Paul Robert.
Jean	„	Paul Lanjallay.
Un chasseur	„	Raoul Terrier.
Micheline	M-e	Starck.
Vivette	„	Marguerite Grésil.
Fernande Chantal	„	Juanita de Frézis.
Odette de Versannes	„	Marthe Lauzières.
Baronne de Stecke	„	Marthe Alex.
Madame Romarin	„	Alice Fière.
Madame de Ligneul	„	Médal.
Louise	„	Devaux.

La 1-ère représentation (reprise) de

UNE VISITE DE NOCES,

comédie en un acte d' Alexandre Dumas, fils.

Personnages:

De Cygneroi	M-r	Delorme.
Bobonnard	„	Valbel.
Un valet de chambre	„	Gervais.
Madame de Morancé	M-e	Dux
Madame de Cygneroi	„	Fabienne Fabrèges.
Une bonne	„	Taillefer.

Ordre du spectacle: 1) „Une visite de noces". 2) „L'Ane de Buridan".

On commencera à 8 heures ½,

et on finira vers 11 heures ¾

On peut se procurer des billets pour cette représentation à la caisse du Théâtre Michel, à partir de 10 heures du matin

ника». Онъ же появляется и въ «L'Autre Danger» Мориса Доннэ и въ «Dédale» Эрвье. Дюма говоритъ про него: «онъ идетъ черезъ жизнь съ одной рукой полной прощеній, а съ другой полной возмездій, искореняя бунтъ, понимая слабость и увлеченія мгновенія». «Это люди другихъ временъ», говоритъ Ожье. Эрвье говоритъ «объ особаго рода рыцарственности, которую они пріобрѣтаютъ въ своихъ дерзкихъ предпріятіяхъ».

«Это герои легенды, противопоставленные низости и пошлости нашего вѣка», говорятъ Берто и Сеше: «это одинъ изъ самыхъ отвратительныхъ трафаретовъ, которые существуютъ въ нашемъ театрѣ, потому что ни разу за все свое существованіе онъ не имѣлъ лика живого человѣка. Онъ былъ искусственнымъ съ перваго же дня своего существованія. И это тѣмъ болѣе печально, потому что среди живыхъ путешественниковъ существуютъ удивительно интересные для наблюдателя характеры, которые вовсе не являются образцами доброты и безкорыстія. Между тѣмъ у театральнаго путешественника всегда всѣ достоинства и добродѣтели. Какъ и «инженеръ», онъ всегда примѣрный сынъ, прекрасный мужъ и пылкій патріотъ. Въ смыслѣ «простой, сильной и искренней натуры» путешественникъ соперничаетъ съ «американцемъ» и, какъ онъ, является критикомъ нравовъ и спасителемъ послѣдняго акта».

Трафареты, какъ мы видимъ, дѣлятся и создаются главнымъ образомъ благодаря спеціализаціямъ. Это въ большинствѣ случаевъ типы мужскіе. Женщины, которыя трактуются драматургами, почти исключительно съ точки зрѣнія чувства, менѣе склонны къ трафаретнымъ обобщеніямъ. Старый репертуаръ зналъ нѣкоторыя женскія маски, которыя стали теперь почти балаганными, какъ «роковая женщина», какъ «теща», какъ «женщина съ темпераментомъ», которая не можетъ видѣть молодого человѣка, чтобы не воскликнуть «хорошенькій мальчикъ... красавецъ военный...»; но еще живы «бонна» (бывшая «субретка») которая «за полученную монету даетъ поясненія необходимыя для хода пьесы» и «старая нянька, которая воспитала героя драмы».

Единственная женская спеціализація, созданная театромъ послѣднихъ

лѣтъ, которой предстоитъ еще будущность, это «бунтовщица», которая протестуетъ косности родителей или узости мужа. Эта маска уже разработана въ романѣ, но еще мало проникла на сцену. Это «La Revoltèe» Жюля Лемэтра.

Вотъ нѣсколько трафаретовъ и костюмовъ изъ обширнаго бутафорскаго склада, всегда готоваго къ услугамъ начинающихъ драматурговъ. Конечно ихъ гораздо больше этихъ фантошей театра со всѣми ихъ оттѣнками, варіаціями, сочетаніями. Я старался ихъ дать въ характеристикахъ самихъ же французовъ, потому что глазъ иностранца, болѣе способный уловлять то, къ чему приглядѣлись сами французы, никогда не можетъ уловить тѣхъ тончайшихъ оттѣнковъ пошлости, которые различимы глазу французскаго театральнаго критика, «прикованнаго къ тачкѣ фельетона».

Итакъ это матеріалъ. А рецепты для его смѣшенія, механизмъ пьесы? А веревочки, которыми дергаютъ паяцевъ?

На это не такъ легко отвѣтить. Законы движенія во французской драмѣ, ихъ типы и вліяніе моды на нихъ требуютъ отдѣльнаго и гораздо болѣе подробнаго изслѣдованія.

А въ смыслѣ возможности—вотъ два противоположныхъ рецепта изготовленія пьесъ. Одинъ для тѣхъ, кто работаетъ съ готовыми трафаретами, другой для тѣхъ, кто предпочитаетъ художественное наблюденіе жизни.

Фейдо, авторъ знаменитой «La dame de chez Maxime» говоритъ: «Придумывая разныя штуки, которыя вызовутъ ликованіе въ публикѣ я не веселюсь, а сохраняю всю серьезность и хладнокровіе химика, приготовляющаго лѣкарство. Я ввожу въ свою пилюлю одинъ граммъ суматохи, одинъ граммъ неприличностей, одинъ граммъ наблюдательности. Затѣмъ я растираю всѣ эти элементы, какъ можно дольше и какъ можно лучше. И я знаю почти навѣрняка, какой эффектъ произведутъ они. Опытъ научилъ меня отличать хорошія травы отъ плевелъ. И я очень рѣдко ошибаюсь въ результатахъ».

А Франсуа де Кюрель, утонченный и сдержанный авторъ: «L'Envers d'une Sainte», «L'Invitée», «Repas du lion», говоритъ:

«Опредѣлить эстетику сцены, согласно моему идеалу, очень трудно... Быть можетъ, я могу дать неофитамъ такой рецептъ во вкусѣ поваренныхъ книгъ: Возьмите любой «fait divers», сдѣлайте ему гарниръ изъ мыслей и, чѣмъ больше тѣмъ лучше, и подавайте горячимъ. И получится хорошая пьеса, которая понравится и простодушнымъ и утонченникамъ; и въ ней будетъ цѣльность, потому что туда войдетъ и движеніе, которое есть основа драмы, и философія, въ которой ея благородство».

IV. НОВЫЯ ТЕЧЕНІЯ.

Мы сдѣлали общій обзоръ складовъ старыхъ декорацій и костюмовъ пріятныхъ публикѣ и удобныхъ для драматурговъ. Эти театральные подвалы обширны и докопаться до ихъ дна не такъ легко, что и не можетъ быть иначе въ странѣ многовѣковой и интенсивной театральною жизнью. Сами по себѣ эти склады трафаретовъ, масокъ и клише, разумѣется, не составляютъ художественнаго богатства, но присутствіе ихъ является однимъ изъ несомнѣнныхъ признаковъ его. Они шлаки изъ горна театральнаго успѣха. Это тѣ навозныя кучи передъ входами во дворцы, которыя во времена Гомера служили признакомъ богатства и благосостоянія.

Тѣ изъ драматурговъ, кто пользуется готовымъ, какъ упомянутый водевилистъ Фейдо, тѣ дѣйствуютъ навѣрняка; они творятъ театръ не изъ жизни, а изъ предразсудковъ своей публики. Успѣхъ же такихъ драматурговъ, какъ де Кюрель, ищущихъ новыхъ реальностей и новой жизненной правды, далеко не такъ несомнѣненъ и легокъ.

Французская сцена, основанная на вѣковыхъ традиціяхъ съ большимъ трудомъ допускаетъ измѣненія въ своемъ строѣ и оказываетъ глубокое, страстное, органическое сопротивленіе каждому новшеству.

Это сопротивленіе свидѣтельствуетъ не о косности театра, а только о длинѣ предшествующей эволюціи и объ серіозныхъ историческихъ традиціяхъ. Мѣняться сразу могутъ только тѣ, у кого въ прошломъ нѣтъ ничего, потому что каждое новшество, для того, что бы быть принятымъ органически, должно быть какъ бы признано каждымъ моментомъ прошлой исторіи.

Однако, за послѣднія десятилѣтія во французскомъ театрѣ произошли очень большія измѣненія и были введены новые элементы. Поворотъ въ сторону реализма сопровождался со стороны драматурговъ большимъ обостреніемъ анализа жизни, а со стороны режиссеровъ введеніемъ новыхъ пріемовъ и отчасти измѣненіемъ общихъ тенденцій сцены.

Этой частичной революціей французская сцена была обязана энергіи и таланту одного лица; этимъ лицомъ былъ Андрэ Антуанъ.

Это было въ серединѣ восьмидесятыхъ годовъ. Французскій театръ былъ въ эти годы въ упадкѣ. Старые знаменитости драматургіи къ этому времени перестали писать: и Дюма, и Пальеронъ, и Ожье. Сцена находилась всецѣло въ рукахъ синдиката третьестепенныхъ драматурговъ, имена которыхъ теперь позабыты (Albert Millana, Jules Prével, Gondinet, W. Busnach, Albert Wolff). Они не допускали въ театръ никого изъ молодежи.

Антуану, чуждому до тѣхъ поръ театра, но оказавшемуся въ то время случайно во главѣ маленькаго любительскаго кружка, пришла мысль обратиться за репертуаромъ къ молодымъ писателямъ. «Cercle Gaulois» образовался «Thèâtre en liberté», который сталъ потомъ «Thèâtre Libre» [1]). Въ теченіи пяти лѣтъ Thèâtre Libre пересоздалъ французскую драму. Это была подлинная революція и, какъ таковая, отличалась силой, грубостью и крайностями. Новые авторы стремились освободиться отъ всѣхъ трафаретовъ и дать «Жизнь» на сценѣ. Ихъ реализмъ принималъ формы горькія и циничныя. Антуанъ сумѣлъ создать изъ этого Парижскую моду и, пользуясь образовавшимся теченіемъ, провелъ на французскую сцену Толстого и Ибсена, которые были раньше немыслимы во французскомъ театрѣ.

Тристанъ Бэрнаръ разсказываетъ такую живописную притчу объ Антуанѣ:

«Лѣтъ двадцать тому назадъ, когда театры, по крайней мѣрѣ нѣкоторые, еще освѣщались газомъ, одинъ изъ служащихъ «Газовой компаніи» [2]), встрѣтился на подмосткахъ съ двумя изъ девяти безсмертныхъ сестеръ:

---

[1]) См. статью Л. М. Василевскаго «Французская драма и Свободный театръ» («Ежегодникъ Имп. театровъ», вып, 2, 1910 г.). *Прим. ред.*

[2]) Антуанъ служилъ въ Обществѣ Газоваго Освѣщенія.

со строгой Мельпоменой и милой Таліей. Не успѣлъ онъ взглянуть на двухъ сестеръ, какъ пріобрѣлъ надъ ними нѣкую магическую власть. Безо всякой церемоніи онъ ихъ взялъ подъ руки со своей обычной энергіей: «Вы сдѣлаете мнѣ удовольствіе подняться въ вашу уборную и смоете весь этотъ гримъ съ вашихъ лицъ».

«Лица Таліи и Мельпомены дѣйствительно исчезали совершенно подъ толстымъ слоемъ румянъ и бѣлилъ. Ихъ черты были совершенно стерты и личные мускулы еле двигались: *ни у Мельпомены, ни у Таліи больше не было лица человѣческаго.* Но такъ какъ, хотя и склонныя повиноваться, онѣ все же очень копались, то онъ взялъ ихъ за плечи и отвелъ ихъ подъ пожарный кранъ; да, подъ пожарный кранъ, и тамъ онъ имъ вымылъ лица самъ, какъ двумъ маленькимъ грязнымъ дѣвочкамъ. Оскорбленныя, негодующія, но побѣжденныя онѣ испускали крики, которые были настоящими криками».

«Тогда Антуанъ ихъ расцѣловалъ и сказалъ: «Очаровательныя сестры, я люблю васъ больше, чѣмъ всѣ остальные. Но я хочу, чтобы вы не забывали, что вы полубогини. И, какъ полубогини, вы стоите гораздо больше богинь, потому что съ царственной граціей вы сочетаете чисто человѣческія слабости женщинъ!.. Я не могу помѣшать вамъ быть естественно прекрасными; но берегитесь, о полубогини, позволить себѣ малѣйшее ломанье»!

— И вы утверждаете, продолжаетъ Тристанъ Бэрнаръ свою апологію Антуана, обращаясь къ воображаемому защитнику старыхъ традицій,—что онъ не придумалъ ничего новаго, что и такой то и такой то дѣлали тоже самое до него... но если мы ему удивляемся, то вовсе не потому, что онъ дѣлаетъ вещи, которыя вы не сумѣли сдѣлать, а потому, что онъ пересталъ дѣлать то, что дѣлали вы. Да, онъ ничего не выдумалъ: правду не выдумываютъ. Я безъ всякихъ оговорокъ утверждаю, что почти всѣ драматурги теперешняго поколѣнія никогда не могли бы стать и тѣнью того, что они есть, если бы Антуанъ не существовалъ. Разумѣется, въ тѣ времена, когда Антуана не существовало, было гораздо больше пьесъ «хорошо сдѣланныхъ». Это зависитъ, вѣроятно, отъ того, что построить «хорошо

сдѣланную» пьесу гораздо труднѣе, когда хотятъ ее сдѣлать глубоко-человѣчной и правдивой. Движеніями живого человѣка управлять не такъ легко, какъ движеніями куклы... Что касается меня, то каждый разъ, какъ мнѣ случается быть въ обществѣ Антуана, у меня возникаетъ странное сознаніе того, что я говорю съ лицомъ историческимъ. Есть много людей, которымъ говорятъ: «Вы будете жить въ памяти людей; потомство приметъ васъ». Быть можетъ, эти господа и будутъ допущены въ исторію, но мы объ этомъ ничего не знаемъ. Но Антуанъ можетъ быть спокоенъ: у него уже тамъ есть свое нумерованное мѣсто.

Мы отвлеклись бы отъ нашей темы, если бы занялись сейчасъ общей исторіей того театральнаго переворота, который связанъ съ именемъ Антуана. Но для того, чтобы показать какимъ образомъ вводятся новые элементы въ обиходъ театра, достаточно прослѣдить исторію «Толпы» на французской сценѣ.

Въ 1888 году, въ самомъ началѣ своей театральной дѣятельности, Антуанъ, будучи въ Брюсселѣ, увидалъ въ первый разъ Мейнингенцовъ и это произвело на него настолько большое впечатлѣніе, что онъ сейчасъ же написалъ объ этомъ письмо высшему судьѣ театральныхъ вопросовъ тѣхъ лѣтъ—Франсуа Сарсэ.

«Съ тѣхъ поръ, какъ я посѣщаю театръ, писалъ онъ, меня приводятъ въ изступленіе наши фигуранты. Если исключить «Haine» и сцену цирка въ «Теодорѣ»,—я никогда не видалъ ничего, что дало бы мнѣ иллюзію толпы»... Такъ вотъ... Я видѣлъ ее—толпу, вчера у Мейнингенцевъ. Знаете ли вы въ чемъ разница? А въ томъ, что ихъ артисты не собраны съ улицы къ генеральной репетиціи, какъ наши, которые совершенно не умѣютъ носить своихъ костюмовъ непривычныхъ и стѣснительныхъ, особенно, когда они точны. Статистамъ нашихъ театровъ рекомендуютъ прежде всего неподвижность, между тѣмъ тамъ—у Мейнингенцевъ фигуранты играютъ, у нихъ есть мимика. И не думайте, что они переступаютъ грани и отвлекаютъ вниманіе отъ протагонистовъ; нѣтъ, картина сохраняетъ свою цѣльность, и куда ни переносишь взглядъ, онъ останавливается на деталяхъ

характерныхъ и подчеркивающихъ положеніе. Это создаетъ въ извѣстные моменты несравненную силу. Почему наши нестерпимыя сценическія условности не замѣнить этими нововведеніями логичными и не такъ уже дорого стоящими?»

Это письмо было опубликовано въ «Temps» и вызвало сочувственное письмо нѣкоего г. Оппенгейма, постояннаго посѣтителя Comedie Française, тоже адресованное Сарсэ: «Я долженъ вамъ признаться, что поведеніе фигурантовъ, напоминающихъ слугъ присутствующихъ за обѣдомъ своего господина, въ чемъ Антуанъ остроумно видитъ почтеніе по отношенію къ гг. сосіетерамъ Французской комедіи, шокируетъ меня въ высшей степени. Посмотрите... въ Эдипѣ Царѣ въ послѣднемъ актѣ у правой кулисы стоятъ три воина съ копьями. Когда Эдипъ появляется съ окровавленными глазами и спускается, оступаясь, по ступенямъ дворца, въ то время, какъ я—зритель нахожусь въ состояніи живѣйшей эмоціи. въ то время, какъ фигуранты налѣво отступаютъ, однообразными жестами выражая ритмическій ужасъ, эти три дубины стоятъ неподвижно со своими копьями, какъ будто царь вышелъ подышать свѣжимъ воздухомъ».

Сарсэ—олицетвореніе здраваго смысла Французскаго театра и хранитель традицій сцены, такъ отвѣчалъ на эти протесты:

«Г. Оппенгеймъ разгнѣванъ на этихъ трехъ солдатъ, которые стоятъ неподвижно и равнодушно на часахъ въ то время, какъ Эдипъ выходитъ съ окровавленными глазами. Но они сто разъ правы!.. Они не существуютъ, они не должны существовать для зрителя. Ихъ поставили тамъ для того, чтобы дополнять при поднятіи занавѣса декорацію, которая, очаровывая взоры, заставляетъ въ тоже время насторожиться воображеніе, перенося его въ ту страну и ту пору, гдѣ должно происходить дѣйствіе. Замѣтьте, что ихъ можно было бы совершенно уничтожить; если трагедія ставится въ провинціи, гдѣ театры не располагаютъ ни фигурантами, ни обширными сценами, ихъ просто на просто выкинутъ и произведеніе Софокла нисколько не пострадаетъ отъ этого... Три солдата во Французской комедіи, о которыхъ говоритъ Оппенгеймъ, дѣлаютъ то, что они должны дѣлать, т. е. ничего не дѣлаютъ. Ихъ единственное назначеніе быть декоративными.

«На лѣво... А! это совсѣмъ иная исторія—налѣво. Почему фигуранты отступаютъ съ жестами скорби? Развѣ это для того, что бы я видѣлъ, какъ хорошо они передаютъ это чувство? нѣтъ, просто для того, что бы предупредить меня, что я увижу сейчасъ Эдипа въ очень горестномъ положеніи.

«Они стоятъ на авансценѣ слѣва; они видятъ какъ онъ выходитъ изъ глубины своего дворца съ окровавленными глазами. Они отступаютъ испуганные и потрясенные не для того, что бы устроить для меня зрѣлище, но для того чтобы обратить мои глаза къ тому, кто вызвалъ у нихъ это движеніе и кто является главной фигурой.

«Какъ только Эдипъ на сценѣ, они могутъ дѣлать рѣшительно все, что имъ угодно. Для меня это безразлично въ высокой степени...

«Г. Оппенгеймъ мило издѣвается надъ статистами Французской комедіи, которые отступаютъ съ однообразными жестами, выражая ритмическій ужасъ. Но они болѣе правы, чѣмъ онъ... Да, они должны изображать однообразный ужасъ, ужасъ толпы, ужасъ краткій, потому что вовсе не они меня интересуютъ, ужасъ, который подчиненъ наиболѣе существенному въ драмѣ—появленію Эдипа. Какъ только онъ здѣсь, какъ только я вижу, какъ онъ сходитъ ощупью и невѣрными шагами со ступеней дворца, этотъ многочленный персонажъ, который сдѣлалъ свое дѣло, уже не существуетъ для меня. Онъ заставилъ меня поглядѣть на лѣво... и больше онъ не существуетъ, теперь Эдипъ говоритъ одинъ. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы—это создать наиболѣе благопріятныя условія для моего воспріятія».

Безусловно Антуанъ былъ правъ въ своихъ требованіяхъ и доказалъ впослѣдствіи всю правоту свою. Но, когда теперь спустя четверть вѣка мы читаемъ эту полемику, то всѣ слова Антуана кажутся намъ старыми и слишкомъ знакомыми, между тѣмъ какъ мысли, высказываемыя Сарсэ—этимъ, ставшимъ для теперешняго поколѣнія немного радикальнымъ, представителемъ здраваго консерватизма, кажутся далеко не такими устарѣвшими. Въ этихъ неподвижныхъ фигурахъ и однообразныхъ жестахъ

О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ НЕЗАБУДКИНОЙ И А. Ѳ. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО.
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

[illegible]во... А это совсѣмъ иная исторія -налѣво. Почему фигуранты [illegible] жестами скорби? Развѣ это для того, что бы я видѣлъ, как[illegible] хорошо они передаютъ это чувство? нѣтъ, просто для того, что бы [illegible] меня, что я увижу сейчасъ Эдипа въ очень горестномъ [illegible].

[illegible] стоятъ на авансценѣ слѣва; они видятъ какъ онъ выходитъ изъ [illegible] своего дворца съ окровавленными глазами. Они отступаютъ испу[illegible]ные и потрясенные не для того, что бы устроить для меня зрѣлище, но для того чтобы обратить мои глаза къ тому, кто вызвалъ у нихъ это движеніе и кто является главной фигурой.

«Какъ только Эдипъ на сценѣ, они могутъ дѣлать рѣшительно все, что имъ угодно. Для меня это безразлично въ высокой степени...

«Г. Оппенгеймъ мило издѣвается надъ статистами Французской комедіи, которые отступаютъ съ однообразными жестами, выражая ритмическій ужасъ. Но они болѣе правы, чѣмъ онъ... Да, они должны изображать однообразный ужасъ, ужасъ толпы, ужасъ краткій, потому что вовсе не они меня интересуютъ, ужасъ, который подчиненъ наиболѣе существенному въ драмѣ появленію Эдипа. Какъ только онъ здѣсь, какъ только я вижу, какъ онъ сходитъ ощупью и невѣрными шагами со ступеней дворца, этотъ многочтенный персонажъ, который сдѣлалъ свое дѣло, уже не существуетъ для меня. Онъ заставилъ меня поглядѣть на лѣво... и больше онъ не существуетъ, теперь Эдипъ говоритъ одинъ. Я слушаю одного Эдипа, и единственная обязанность толпы—это создать наиболѣе благопріятныя условія для моего воспріятія».

Безусловно Антуанъ былъ правъ въ своихъ требованіяхъ и доказалъ впослѣдствіи всю правоту свою. Но, когда теперь спустя четверть вѣка мы читаемъ эту полемику, то всѣ слова Антуана кажутся намъ старыми и [illegible] знакомыми, между тѣмъ какъ мысли, высказываемыя Сарсэ— [illegible]вшимъ для теперешняго поколѣнія немного радикальнымъ, [illegible] здраваго консерватизма, кажутся далеко не такими уста[illegible]ими.

мы узнаемъ послѣднее слово стилизаціи и вспоминаемъ принципы г. Мейерхольда и постановку «Тристана». Для насъ за минувшіе четверть вѣка спираль эволюціи сдѣлала полный оборотъ; то, что существовало, какъ одно изъ безсознательныхъ слѣдствій всего строя классическаго театра и было, благодаря случайностямъ полемики, такъ удачно формулировано Сарсэ, теперь возведено въ новый принципъ, въ новую идеологію театра, возставшую бунтомъ противъ натуралистическихъ принциповъ, апостоломъ которыхъ во Франціи былъ Антуанъ. Но, перенося Парижскій споръ 1888 года въ Петербургъ 1910 года, мы конечно, дѣлаемъ непростительную передержку.

Въ то время Сарсэ былъ формально правъ относительно драмъ, которыя были основаны на игрѣ протогонистовъ, а таковыми были всѣ французскія драмы, начиная съ классической трагедіи XVII вѣка. Только въ эпоху романтизма на сценѣ появляется толпа въ качествѣ эффектнаго и живописнаго фона. Она состоитъ изъ манекеновъ и составляетъ часть декораціи. Въ театрѣ Ожье и Дюма-Сына толпа отсутствуетъ совершенно. А въ историческихъ мелодрамахъ Сарду она—одно изъ драматическихъ обстоятельствъ, сильный сценическій эффектъ; у нея нѣтъ своей жизни и своей воли. Поэтому логически Сарсэ былъ правъ, требуя отъ статистовъ живописности и безличности. Но Антуанъ, который прозрѣвалъ возможность такой драмы, въ которой толпа была бы живымъ, волящимъ, и дѣйствующимъ лицомъ, былъ еще болѣе правъ и свою правоту доказалъ на сценѣ. Свою убѣжденностью онъ вызвалъ эту драму къ бытію. Толпа, какъ самостоятельная индивидуальность—это было еще ново для сцены но это уже было на очереди, это висѣло въ воздухѣ литературы конца 80-хъ годовъ. Золя, продолжая логическіе пути романтизма, оживилъ живописные и декоративные фоны, положилъ начало психологіи толпы въ «Жерминаль» и готовилъ «Débacle».

Рене Думикъ такъ формулировалъ идеи того времени:

«Группа людей, чѣмъ бы ни была она,—толпой или публикой, собраніемъ или учрежденіемъ, провинціей или націей, имѣетъ свою собственную душу, которая вовсе не представляетъ суммы всѣхъ отдѣльныхъ душъ ея

составляющихъ, но составляетъ скорѣе ихъ слѣдствіе. У этой души свои достоинства и свои недостатки, свои благородные порывы и свои жестокости; у нея есть свои моменты высокаго подъема и энтузіазма, точно такъ же какъ свои періоды усталости, тоски и безумія. У нея свои законы возникновенія и развитія, такъ какъ она тоже опредѣляется и моментомъ и средой. Она подвержена двойному давленію внѣшнихъ вліяній и вліяній внутреннихъ... Существуетъ самостоятельная психологія Франціи революціонной, Франціи императорской, монархической и республиканской. Франція это—личность, которая обладаетъ своимъ геніемъ, своей воспріимчивостью, своими манерами дѣйствовать, и поэтому можно выводить на сцену, какъ драматическій персонажъ, описывать и анализировать, какъ персонажъ романа. Есть особая психологія Арміи, какъ и особая психологія Парламента».

Парижъ былъ всегда городомъ народныхъ движеній, городомъ толпы. Поэтому, когда стали искать жеста толпы, который можно было бы для опыта въ первый разъ изобразить на сценѣ, то, естественно, что вниманіе остановилось прежде всего на революціонныхъ судорогахъ Парижа. И какой же иной моментъ изъ революціонныхъ дней могъ больше другихъ подкупить театральную публику, заранѣе предубѣжденную противъ этого новшества, какъ не взятіе Бастиліи—моментъ, канонизированный національною гордостью Парижа? Подходящей французской пьесы не было и потому пробнымъ камнемъ Антуану послужилъ «Зеленый Попугай» Шницлера, и постановка эта сразу имѣла большой успѣхъ. И успѣхъ этотъ былъ основанъ не на томъ искусномъ переплетеніи правды и выдумки, которое плѣнило ея русскихъ читателей, а тѣмъ, что дѣйствіе этой пьесы происходитъ 14 іюля. Подъ этимъ щитомъ демократической гордости Антуанъ впервые рискнулъ вывести на парижской сценѣ дѣйствующую толпу.

Подъ защитой Бастиліи выступили и первыя французскія пьесы, давшія драму толпы. Это были «Le 14 julliet» Ромэна Роллана, поставленная Жемье, потомъ «Теруань де Мерикуръ» Поля Эрвье, наконецъ «La Varenne»

Лаведана и Ленотра. Во всѣхъ нихъ дѣйствуетъ одна и таже толпа Великой Революціи: охваченная первымъ порывомъ энтузіазма у Ромэна Роллана, тихая и грозная у Лаведана, дикая и безумствующая у Эрвье. Пониманіе, анализъ, сценическая трактовка были новы. но самый персонажъ толпы оставался старый, извѣстный по драмамъ романтиковъ и пьесамъ Сарду. И пока Антуанъ пробовалъ свои силы и давалъ наглядные уроки драматургамъ изображеніями этой революціонной толпы и изображеніями толпы античной въ «Тимонѣ Аѳинскомъ» Эмиля Фабра, и совсѣмъ недавней постановкѣ Шекспировскаго «Юлія Цезаря» въ Одеонѣ, въ драматической литературѣ возникли новые анализы на этотъ разъ современной толпы. Это были пьесы Эмиля Фабра «La Vie politique» и «Les Ventres dorés».

Театръ Эмиля Фабра относится къ новому для французской сцены порядку драматическихъ произведеній—къ политической комедіи. Правда, французская сцена всегда была близка къ политикѣ, но политика только пѣнилась на хребтѣ драматической волны, сказываясь въ словахъ, намекахъ и иитонаціяхъ и никогда не проникая глубже діалога.

«Политика шла только бокъ о бокъ съ драмой, она не вмѣшивалась и не направляла ее. Въ тотъ моментъ, когда Гюставъ готовъ былъ броситься къ ногамъ Каролины, авторъ вдругъ пріостанавливалъ дѣйствіе, актеры принимали дипломатическій видъ, соотвѣтствующій обстоятельствамъ; одинъ изъ нихъ раскрывалъ ротъ и возглашалъ дифирамбъ въ честь прогресса, цивилизаціи или другого великаго понятія; другіе отвѣчали ему исключительно для удовольствія быть посрамленными; всѣ слегка горячились въ пылу спора, а затѣмъ драма продолжалась своимъ обычнымъ порядкомъ съ чистой совѣстью и довольная сама собою». Такъ характеризовалъ политическій элементъ комедій временъ второй Имперіи Сарсэ, который съ терпѣніемъ ждалъ возникновенія настоящей политической комедіи и хотѣлъ видѣть ее въ «Les Effrontés» и «le Fils de Giboyer» Эмиля Ожье. Но цензурные запреты не дали ей родиться.

Чрезъ десять лѣтъ послѣ Ожье, въ 1872 году, сейчасъ же послѣ коммуны, Сарду сдѣлалъ попытку въ комедіи «Rabagas», дать собирательный

типъ политическаго дѣятеля. Но даже Сарсэ, всѣми своими симпатіями стоявшій на сторонѣ Сарду, призналъ этотъ опытъ неудачнымъ:

«Его Рабагасъ, писалъ онъ, составленъ изъ наскоро сшитыхъ лоскутовъ послѣднихъ событій. Это не характеръ, обоснованный логически, а каррикатура, въ которой губы Эмиля Оливье приставлены къ носу Гамбеты, и все это преувеличено, каррикатурно и крикливо».

Неуспокоенная смута не давала возникнуть политической комедіи, превращая ее въ памфлетъ. Первыми ступенями къ современной политической комедіи. основанной на спокойномъ и художественномъ анализѣ политическихъ нравовъ, были «Monsieur le Ministe» Жюля Кларти, отчасти «Cabotins» Пальерона и «Deputé Leveau» Жюля Лемэтра.

Драматурги еще не рѣшаются построить все дѣйствіе исключительно на политической страсти и считаютъ необходимымъ политику нанизать на любовную интригу. Характеръ этой любовной интриги схожъ во всѣхъ этихъ политическихъ пьесахъ.

«Можно утверждать», говорятъ Берто и Сеше: «что въ тотъ день, когда драматурги рѣшили использовать политическія пружины драмы, всѣмъ имъ одновременно представился одинъ и тотъ же типъ человѣка изъ народа, который силой всеобщей подачи голосовъ поставленъ у власти, или стремится къ ней, и неожиданно кинутый въ консервативную среду, проникнутую духомъ прошлаго, плѣняется тамъ какой нибудь юной дѣвушкой или опытной женщиной. Отсюда любовная интрига, которая шагъ за шагомъ слѣдуетъ за интригой политической и кончаетъ тѣмъ, что поглощаетъ ее. Въ «Les Effrontés»—Вернуйе, который добивается руки дочери Шаррье; въ «Fils de Giboyer»—республиканецъ Жераръ, который, вступивъ въ семью Маршаль, уступаетъ очарованію дочери дома; тоже самое положеніе и въ «Monsieur le Ministre» и въ «Rabagas» и въ «Deputé Leveau».

Настоящая политическая комедія, пружина дѣйствія которой находится не въ любовной, а въ политической и соціальной страсти, возникаетъ только въ послѣднее десятилѣтіе. и это находится въ связи съ отмѣной драматической цензуры во Франціи.

«L'Engrenage» Бріё и «Vie Publique» Эмиля Фабра впервые подходятъ къ политическимъ вопросамъ не съ партійной точки зрѣнія, а съ точки зрѣнія психологическаго анализа, какъ отдѣльныхъ личностей, такъ и народныхъ массъ. И въ то же время эти пьесы въ первый разъ выводятъ на сцену настоящую современную толпу, намѣчая ея лицо, характеръ и волю. Въ «La vie Publique» Эмиль Фабръ развертываетъ на сценѣ большую картину выборной компаніи и строитъ свою драму изъ ея страстей.

Вмѣстѣ съ соціальной драмой Октава Мирбо «Les mauvais Bergers» и «Les Ventres dorés» того же Фабра, дающей картину большого финансоваго краха, эти пьесы кладутъ начало настоящему политическому театру, до сихъ поръ еще неизвѣстному французской сценѣ.

Съ тѣхъ поръ за эти годы появился цѣлый рядъ пьесъ, основанныхъ на политической и общественной страсти. Изъ нихъ можно назвать «Le Repas du Lion» Франсуа де Кюрель—трагедію аристократа, воспитаннаго въ высшей буржуазіи, который становится на защиту рабочаго класса; «L'Epolétte», Артюра Бернеда, очень смѣло ставящая вопросъ о политикѣ въ арміи, опираясь на текущія политическія событія; «Une journée Parlamentaire» Мориса Баррэса, картину панамы, «трагедію во фракахъ, сжатую на пространствѣ восемнадцати часовъ, въ которой можно видѣть, до какой степени изступленія можетъ довести чувство страха», какъ говоритъ самъ авторъ.

Вотъ краткая схема того пути, которымъ уличная политическая толпа проникла на французскую сцену и утвердилась на ней, какъ одно изъ новыхъ теченій драматическаго искусства, связанное непосредственно съ ростомъ французской демократіи и всею психологической исторіей различныхъ классовъ страны. На этомъ примѣрѣ можно видѣть глубокую жизненность французскаго театра, который уступаетъ внѣшнему напору новшествъ медленно и съ большимъ сопротивленіемъ, но за то, разъ принявъ новое направленіе, идетъ сознательно, рѣшительно и неуклонно, твердо придерживаясь граней настоящаго серьезнаго искусства.

Подводя итоги всему вышесказанному, мы должны признать, что французскій театръ имѣетъ всѣ условія, необходимыя для его процвѣтенія, а французскіе драматурги находятся въ прекрасныхъ условіяхъ для работы.

Они глубоко цѣнятъ мнѣніе своей публики и въ то же время лишены возможности поддѣлываться подъ ея вкусы, т. к. никто изъ нихъ (кромѣ водевилистовъ, какъ Фейдо) этихъ вкусовъ точно опредѣлить не можетъ. Такимъ образомъ, они должны неустанно искать, наблюдать и придумывать новое.

Обширность складовъ театральныхъ масокъ и трафаретовъ указываетъ на то, какъ быстро идетъ ихъ смѣна въ театрѣ и какъ недолго сравнительно могутъ просуществовать на сценѣ типы, искусственно созданные для удобства драматурговъ. Зоркость и ѣдкость драматической критики, обличающей ихъ, какъ мы видѣли, безъ всякой жалости къ авторитетамъ авторовъ, гарантируютъ ихъ недолгое существованіе.

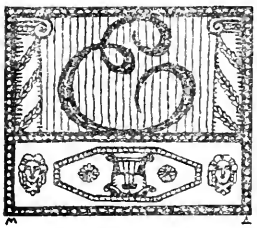
Наконецъ, въ томъ сопротивленіи, которое оказываетъ театръ новшествамъ, не тупомъ и не косномъ, а основанномъ на художественной глубинѣ театральныхъ традицій, какъ мы видѣли на примѣрѣ поучительной полемики Антуана и Сарсэ, есть громадная жизненная и возбудительная для всѣхъ новыхъ теченій сила. Противодѣйствіе воспитываетъ новаторовъ.

Такимъ образомъ, театръ, несмотря на всѣ вѣковыя условности, которыми онъ обставленъ, связанъ живыми корнями наблюденія и анализа съ текущей общественной жизнью Франціи, и въ каждый моментъ возсоздаетъ на сценѣ правдивое преображеніе дѣйствительности.

ДМИТРІЙ ТИМОФѢЕВИЧЪ ЛЕНСКІЙ.

(1805—1860 г.)

В. МИХАЙЛОВСКАГО.



СТЬ актеры, имена которыхъ не блещутъ крупнымъ сценическимъ дарованіемъ. Въ ихъ репертуарѣ нѣтъ коронныхъ ролей. Театральные критики рѣдко сосредоточиваютъ на нихъ свое вниманіе. Публика къ нимъ, какъ къ сценическимъ дѣятелямъ, болѣе или менѣе равнодушна. И тѣмъ не менѣе, одаренные художественной натурой, они заявляютъ о себѣ въ той или другой области искусства. Одни, подобно покойному И. Ѳ. Горбунову, пріобрѣтаютъ извѣстность неподражаемыхъ разскащиковъ, другіе славу композиторовъ, драматурговъ, переводчиковъ. Разносторонне развитые, всѣмъ интересующіеся, остроумные и живые гдѣ нибудь за кулисами, въ курилкѣ, въ клубѣ или гостиной, они всегда являются желанными собесѣдниками и служатъ центромъ всеобщаго вниманія. Ихъ разсказы и каламбуры, льющіеся неистощимымъ потокомъ, передаются изъ устъ въ уста и дѣлаются достояніемъ исторіи.

Къ числу такихъ то актеровъ принадлежалъ и Д. Т. Ленскій. Д. Т. Ленскій (настоящая его фамилія Воробьевъ), какъ и многіе изъ артистовъ, происходилъ изъ купеческой среды. Отецъ его, Тимофей Степанычъ Воробьевъ, былъ главой зажиточнаго московскаго купеческаго дома. Въ 1805 г. у него родился сынъ, Дмитрій, котораго отецъ предназначалъ къ коммерческой дѣятельности, и потому, когда ребенку исполнилось 8 лѣтъ, отдалъ его въ только что открывшуюся тогда Практическую Академію, откуда, окончивъ курсъ въ 1819 г., юный Ленскій поступилъ въ контору извѣстнаго англійскаго негоціанта-банкира Петерсигля. Занятія коммерціей были не по душѣ будущему артисту. Но къ дѣлу онъ относился вполнѣ добросовѣстно даже въ ущербъ своему здоровью, которое онъ значительно

разстроилъ двухлѣтней усидчивой работой. Доктора посовѣтовали ему перемѣнить родъ служебныхъ занятій. Ленскій давно уже питалъ пристрастіе къ театру, но избрать открыто сценическую дѣятельность онъ не рѣшался, зная семейное предубѣжденіе противъ этого рода дѣятельности. 18-го апрѣля 1824 г. подъ фамиліей Ленскаго онъ тайно отъ отца дебютировалъ на казенной сценѣ на Моховой, въ домѣ Пашкова въ комедіи Віаля, передѣланной Зотовымъ: «Мужъ и любовникъ», въ роли Любима. Бывшій въ то время директоръ театровъ Кокошкинъ обратилъ на дебютанта вниманіе и одобрилъ его игру. Долгое время спустя, разсказывая о рѣшительномъ шагѣ въ своей жизни, сдѣланномъ вопреки волѣ отца, Дмитрій Тимофеевичъ обыкновенно указывалъ на его портретъ, висѣвшій надъ диваномъ, съ грустью говаривалъ: «Много горя принесъ я моему бѣдному старику!» Однако отецъ скоро простилъ его и окончательно примирился съ нимъ. Публика первое время относилась къ начинающему артисту довольно холодно, до конца 20-хъ годовъ, когда онъ выступилъ въ роли переводчика. Первая, переведенная имъ піеса: «Еще суматоха или на свѣтѣ все превратно» шла въ бенефисъ даровитаго артиста А. М. Сабурова, 19-го апрѣля 1828 г. Пьеса имѣла успѣхъ, и съ этого времени имя Ленскаго, какъ переводчика, заняло видное мѣсто среди драматическихъ писателей того времени. Самъ А. С. Пушкинъ одобрялъ передѣлки начинающаго драматурга. Вотъ какъ разсказываетъ Н. И. Куликовъ о знакомствѣ Д. Т. Ленскаго съ поэтомъ. Какъ то Пушкинъ съ невѣстой (Гончаровой) и съ Нащокинымъ пріѣхалъ въ Нескучный садъ гулять и посмотрѣть на только что отстроенный воздушный театръ, гдѣ происходила репетиція. Артисты, увидя знаменитаго поэта, прекратили репетицію и пока онъ разсматривалъ сцену и мѣста для зрителей, толпой ходили за нимъ, не сводя глазъ ни съ него, ни съ его невѣсты. Нащокинъ, поздоровавшись съ знакомыми артистами, вдругъ взявъ Ленскаго подъ руку и подводя его къ Пушкину, сказалъ:

— «А вотъ тебѣ на всякій случай и Д. Т. Ленскій».

Пушкинъ, ласково пожавъ руку, привѣтствовалъ сконфузившагося артиста такъ:

19  10

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ, 10-го ЯНВАРЯ,

БЕНЕФИСЪ КОРДЕБАЛЕТА.

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ исполнено будетъ

въ 1-й разъ:

САЛАМБО.

Балетъ въ 5-ти дѣйствіяхъ (7 картинъ). Либретто, по роману Г. Флобера, составлено А. Горскимъ.

Музыка соч. А. АРЕНДСЪ.

Поставленъ балетмейстеромъ А. Горскимъ.

Декораціи, бутафорскіе вещи и костюмы по рисункамъ и эскизамъ академика Н. А. Коровина.

1-е дѣйствіе 1-я картина: Пиръ наемниковъ.
2-е „ 2-я „ Въ храмѣ Танитъ.
2-е „ 3-я „ У Саламбо.
3-е „ 4-я „ Пріѣзъ Гамилькара.
3-е „ 5-я „ Молохъ.
4-е „ 6-я „ Въ палаткѣ Мато.
Работы Г. И. Голова.
5-е „ 7-я картина Обрядъ вѣнчанія.
Работы бар. Н. А. Клодта.

Костюмы работы: женскіе—Е. П. Аниховой, мужскіе—І. П. Науіокайтиса, обувь—П. М. Пироне.

ИСПОЛНЯТЪ РОЛИ:

„Саламбо"—г-жа **ГЕЛЬЦЕРЪ.**
„Богини Танитъ"—г-жа **КАРАЛЛИ.**

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Гамилькаръ Барка, суффетъ и начальникъ войска наемниковъ . . . . г. Сидоровъ.
Саламбо, его дочь . . . . . г-жа Гельцеръ.
Ганнибалъ, его малолѣтній сынъ . . экст. уч. ИМПЕРАТОРСКАГО Театральнаго училища Минаевъ.
Абдолонимъ, управитель Гамилькара г. Хасперъ.
Гидденемъ, начальникъ рабовъ у негожо . . . . . г. Ивановъ 2.
Таанахъ, служанка Саламбо . . . г-жа Некрасова 2.
Мато, одинъ изъ военачальниковъ войска наемниковъ . . . . . г. Мордкинъ.
Нарр'Авасъ, нумидійскій военачальникъ; вначалѣ въ станѣ наемниковъ, впослѣдствіи въ войскахъ Гамилькара . . . . . г. Тихомировъ 1.
Военачальники . . . . . г. Ивановъ 2. г. Дьякъ. г. Ѳедоровъ 1. г. Лѣсновскій. г. Чумаковъ.
Спендій, рабъ, выпущенный на свободу, вѣрный слуга Мато . . . г. Карцевъ.
Богиня Танитъ . . . . . г-жа Караллн.
Эшмунъ, богъ . . . . . г. Волининъ.
Шахабаримъ, главный жрецъ богини Танитъ . . . . . г. Чудиновъ 1.
Главный жрецъ Молоха . . . . . г. Жуковъ.
Старѣйшины Карфагена . . . . . г. Гулинъ. г. Орловъ 2. г. Коноваловъ 2. г. Дьякъ.
Старикъ, рабъ . . . . . г. Кочетовскій.
Мальчикъ, сынъ его . . . . . экст. уч. ИМПЕРАТОРСКАГО Театральнаго училища Грековъ.

Боги, божественныя жрицы, жрецы, жрицы, старѣйшины и богатые Карфагена, евнухи, прислужницы Саламбо, войско Карфагенское и наемниковъ, рабы и рабыни, народъ Карфагенскій.

ИСПОЛНЯТЪ СОЛО:

На скрипкѣ и на альтѣ . . . . . г. Сиборъ.
На фортепіано . . . . . г. Мамонтовъ.
На виолончели . . . . . г. Вакскапъ.
На арфѣ . . . . . г. Окэ.

Капельмейстеръ г. **Арендсъ.**

Начало въ 8 ч., окончаніе около 12 ч.

Билеты всѣ проданы.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропечатня А. А. Левенсонъ.
Москва, Тверская, Романовскій пер., собственный домъ.

— «Я очень желалъ познакомиться съ вами и съ удовольствіемъ смотрѣлъ вашу пьесу: «Хороша и дурна», въ ней нѣтъ и тѣни французскаго оригинала, отъ господъ до слугъ по характерамъ, по разговорамъ— все чисто русское. Прекрасно, прекрасно! Я посовѣтовалъ бы вамъ только не переводить и не передѣлывать, а самому сочинять. у васъ есть всѣ данныя на это: и талантъ, и знаніе сцены. Послушайтесь и начните!»

Ленскій возразилъ, что онъ не можетъ самъ придумать сюжета.

— «Не могу ли я въ этомъ помочь вамъ? Возьмите любую изъ моихъ повѣстей: «Барышню крестьянку», «Станціоннаго смотрителя», особенно «Выстрѣлъ», онъ, кажется, годенъ для сцены».

Ленскій пробовалъ, но ничего не выходило. Совѣтомъ Пушкина воспользовались другіе драматурги, а Ленскій по прежнему продолжалъ свои передѣлки [1]).

Ленскій высоко чтилъ память великаго поэта и посвятилъ ему слѣдующіе стихи:

Кто постигать, какъ онъ, умѣетъ
Людей, природу и Творца?
И кто изъ русскихъ не жалѣетъ
О смерти славнаго пѣвца?
Хоть смерть его и не касалась,—
Онъ только бросилъ ей скелетъ.
Поэтовъ много намъ осталось,
Но Пушкина другого нѣтъ.

Водевиль, перенесенный къ намъ изъ Франціи, нашелъ себѣ плодотворную почву въ Россіи. На водевиляхъ создали себѣ писательскую репутацію: Н. Н. Хмѣльницкій, А. А. Шаховской, А. Писаревъ, П. Каратыгинъ, Ѳ. Кони и Д. Т. Ленскій. 80 лѣтъ тому назадъ водевиль былъ непремѣнною принадлежностью бенефиснаго спектакля. Товарищи-бенефиціанты постоянно обращались къ Ленскому съ просьбой перевести или передѣлать какой-нибудь водевиль. Владѣя въ совершенствѣ французскимъ языкомъ, Ленскій принимался за переводъ преимущественно Скриба, царившаго тогда

[1]) Русская Старина 1881 г. статья Куликова «Пушкинъ и Нащокинъ».

во Франціи. Не стѣсняясь условіями и требованіями русской жизни, онъ свободно превращалъ парижскихъ комми, гризетокъ и рантье въ сидѣльцевъ изъ Ножевой линіи, швеекъ съ Кузнецкаго моста и въ купцовъ изъ Таганки. И къ чести переводчика должно сказать, что эти превращенія иногда были очень удачны и талантливы, и до сего времени нѣкоторыя изъ его передѣлокъ не потеряли своей прелести и не сходятъ съ репертуара. какъ, напримѣръ, «Левъ Гурычъ Синичкинъ», «Въ людяхъ—ангелъ, не жена»... и нѣкоторыя другія. Но то, что составляетъ главный интересъ водевиля—куплеты принадлежали перу самого Ленскаго. Въ нихъ онъ выказывалъ во всемъ блескѣ свое остроуміе и умѣнье владѣть стихомъ. Особенное достоинство его передѣлокъ это—сценичность, живость хода дѣйствія и жизненное изображеніе комическихъ типовъ. По поводу одного перевода Ленскаго С. Т. Аксаковъ пишетъ: «Волшебный водевиль «Піетро Дандини» несмотря на фарсы автора, а можетъ быть и переводчика, весьма забавенъ: въ немъ много остроумныхъ, колкихъ и даже глубокихъ мыслей, завернутыхъ въ шутовскія слова; примѣтно было, что иныхъ намековъ зрители и не поняли въ настоящемъ смыслѣ, тѣмъ болѣе что не ожидали ихъ въ волшебномъ и вздорномъ водевилѣ; переводъ очень хорошъ; проза разговорна и нѣкоторые куплеты написаны легко и замысловато; жаль, что встрѣчается довольно плоскихъ шутокъ и каламбуровъ. Нельзя не похвалить г-на переводчика за благородное употребленіе досуговъ; встрѣтить въ актерѣ образованнаго человѣка, съ успѣхомъ занимающагося переводомъ театральныхъ піесъ, хорошо дѣлающаго стихи, весьма пріятно». (Литературныя и театральныя воспоминанія С. Т. Аксакова, т. 4, изд. 1902 г., стр. 440). Въ позднѣйшее время, когда Ленскій положительно былъ заваленъ переводной работой, его передѣлки носили характеръ поспѣшности, были болѣе или менѣе небрежны, въ куплетахъ онъ старался бить на дешевый эффектъ. Будучи талантливымъ переводчикомъ и весьма посредственнымъ актеромъ, онъ болѣе всего цѣнилъ свою артистическую дѣятельность и приходилъ въ восторгъ отъ каждаго вызова, причемъ упускалъ изъ вида, что его вызывали не какъ актера, а какъ переводчика. (Переводя

для бенефиціанта водевиль, онъ почти всегда получалъ въ немъ роль). Выслушивая похвалы, какъ драматургъ, онъ неодобрительно и какъ-то печально качалъ головой: «Что мнѣ въ этомъ?»—говорилъ онъ—«для меня это дѣло второстепенное; я—актеръ, вотъ моя главная профессія, а не авторство. Мнѣ и фамилію дали другую за то, что я хорошо сыгралъ въ театральной школѣ роль Ленскаго». Въ одномъ изъ писемъ къ своему другу П. А. Каратыгину онъ высказываетъ полнѣйшее пренебреженіе къ своей литературной дѣятельности. «Скажи пожалуйста»,—пишетъ онъ,—«что значитъ твое довольно длинное разсужденіе о водевильныхъ скороспѣлкахъ? Не хочешь ли ты меня побранить за небрежную и слишкомъ поспѣшную работу? Но, другъ мой, развѣ я чувствую въ себѣ литературное призваніе и дорожу своими бумажными чадами? Чортъ съ ними! Я самъ ихъ терпѣть не могу, а пишу чуть-чуть не изъ крайности; вѣдь я жалованья то получаю всего 3.000 р., а прожить необходимо долженъ втрое, такъ поневолѣ будешь промышлять куплетами» [1]).

Плодовитость Ленскаго, какъ переводчика, поразительна. Имъ переведено свыше 100 водевилей, помимо оперныхъ либретто. Оригинальный его трудъ это — либретто къ оперѣ: «Громобой» съ музыкой Верстовскаго [2]).

Какъ актеръ, Ленскій не представлялъ собою крупнаго дарованія; это былъ, выражаясь театральнымъ языкомъ, grande utilité. Занимая амплуа молодыхъ людей, фатовъ, а подъ старость выступая и въ характерныхъ роляхъ, онъ не создалъ ни одной коронной роли. Про его игру мы находимъ нѣсколько отзывовъ лучшихъ театральныхъ критиковъ прошлаго столѣтія, С. Т. Аксакова и Бѣлинскаго. Первый про исполненіе Ленскимъ роли Альберта (Тридцать лѣтъ или жизнь игрока) пишетъ: «Г. Ленскій, игравшій роль Альберта, примѣтно былъ разстроганъ и игралъ весьма

---

[1]) «Русская Старина» 1880 г. Октябрь.

[2]) Въ 1835 г. Ленскій издалъ свои произведенія въ 4-хъ томахъ подъ заглавіемъ: «Оперы и водевили»; въ 1874 г. вышло посмертное изданіе Вольфа подъ заглавіемъ: «Театръ Д. Т. Ленскаго».

недурно [1]). Бѣлинскій про роль графа Ольгина въ водевили «Какаду» замѣчаетъ: «Г. Ленскій удивительно усвоилъ себѣ манеры и тонъ людей высшаго круга. Онъ съ головы до ногъ походилъ на графа. Чудный талантъ»! [2]). Совершенно иное впечатлѣніе вынесъ Бѣлинскій о томъ же актерѣ въ роли Хлестакова (Ревизоръ). Ленскій былъ первымъ исполнителемъ этой роли въ Москвѣ. Игра его, по словамъ Бѣлинскаго, слишкомъ субъективна и производила непріятное впечатлѣніе какой-то грубою, нисколько нехудожественною естественностью. Роль эта вскорѣ была передана Самарину, который игралъ ее очень недурно. Въ декабрѣ 1838 г. Ленскій поставилъ въ свой бенефисъ «Женитьбу Фигаро» Бомарше. Онъ игралъ Фигаро. Про исполненіе имъ этой роли Бѣлинскій дѣлаетъ такую замѣтку: «Бенефиціантъ игралъ свою роль довольно отчетливо—по крайней мѣрѣ, видно было, что онъ готовился къ роли, изучалъ ее, но Фигаро мы не видали. Эту роль—добавляетъ критикъ—можетъ сыграть хорошо только французскій актеръ, а у русскаго всегда будетъ недостатокъ въ фосфорической живости и наивномъ безстыдствѣ» [3]). Въ роли Молчалина (Горе отъ ума) онъ былъ очень хорошъ, но этой роли не любилъ и обижался, когда слышалъ за нее похвалы.

Одинъ изъ современниковъ Дмитрія Тимофеевича начинаетъ свои воспоминанія о немъ такимъ діалогомъ:

— Да изъ чего вся эта исторія вышла?

— Ленскій всѣхъ перепуталъ.

— Давно бы такъ и сказали, чего ждать путнаго отъ Д. Т.

— Что съ тобой? Что за горе такое? Да объясни же, милая, причину своей досады?

— Ленскій обидѣлъ...

— Ха, ха, ха! Ну можно ли обижаться на Ленскаго! [4]).

---

[1]) Театрально-литературныя воспоминанія С. Т. Аксакова, стр. 461.

[2]) Соч. Бѣлинскаго, т. 2, стр. 581, изд. 1883 г.

[3]) Соч. Бѣлинскаго, т. 3, стр. 122, изд. 1883.

[4]) «Искусство», журналъ 1883 г. № 18. Театральныя воспоминанія Куликова.

Этотъ діалогъ какъ нельзя лучше характеризуетъ личность Ленскаго. Дѣйствительно, отъ него ничего нельзя было ждать путнаго, нельзя на него было сердиться, нельзя и положиться. Болѣе безалабернаго и менѣе постояннаго, чѣмъ онъ, трудно было найти человѣка. Сегодня онъ со слезами на глазахъ искренне признается Вамъ въ любви и тутъ же готовъ изъ-за малѣйшей причины разругать, возненавидѣть васъ и опять полюбить. Характеръ его представлялъ собою какую-то смѣсь хорошаго и дурного, и въ этой смѣси ни самъ онъ, ни окружавшіе его разобраться не могли. Умный и въ то же время безразсудный, добрый и злой, постоянный и вѣтренный.

Режиссеръ С. П. Соловьевъ разсказываетъ такой случай. Шелъ переведенный Ленскимъ водевиль: «Въ людяхъ ангелъ не жена». Водевиль шелъ гладко. Ленскій игралъ Славскаго и по обыкновенію роль эту велъ прекрасно. Наступилъ антрактъ, гдѣ всѣ дѣйствующіе переодѣвались. Зная, что Ленскій имѣлъ обыкновеніе долго заниматься своимъ туалетомъ Соловьевъ зашелъ къ нему въ уборную, чтобы поторопить его.

— Вы обо мнѣ не безпокойтесь» — сказалъ ему Ленскій — я почти совсѣмъ готовъ (онъ былъ почти совсѣмъ раздѣтъ). Я сейчасъ буду готовъ, за мной дѣло не станетъ, а знаете ли отчего я всегда скоро переодѣваюсь? Вотъ кому я за это обязанъ»—и онъ кивнулъ головой на своего слугу, старика лѣтъ семидесяти, который съ какимъ-то тупымъ равнодушіемъ стоялъ у открытаго чемодана съ платьемъ.—Вы не смотрите, что онъ такой старикъ—продолжалъ Ленскій—съ нимъ и двухъ молодыхъ не надо, дѣятельность необыкновенная! Напримѣръ, къ спектаклю собрать мнѣ чемоданъ; я тутъ ничего и знать не знаю; онъ одинъ обо всемъ позаботится, все осмотритъ, вычиститъ и уложитъ; мнѣ останется только надѣвать. Золотой человѣкъ! Онъ теперь получаетъ восемь цѣлковыхъ въ мѣсяцъ, а съ будущаго мѣсяца я ему прибавлю еще два: стоитъ, ей Богу, стоитъ!» Въ это время онъ повязывалъ галстухъ.

— Ну, мой другъ, оборотился онъ къ слугѣ, теперь давай жилетъ.

— Жилетъ? Какой жилетъ?

— Да жилетъ къ этому платью.

— Другого жилета нѣтъ.

— Нѣтъ? а почему нѣтъ?—закричалъ онъ. «Вотъ, изволите видѣть—оборотился онъ ко мнѣ почти со слезами.—«Это всегда такъ! Каждый спектакль я съ нимъ мучаюсь! Рѣшительно о каждой бездѣлицѣ я все самъ долженъ подумать и позаботиться, а этотъ старый подлецъ окончательно ничего не хочетъ дѣлать. Послушай, разбойникъ ты этакой, за что же я тебѣ жалованье-то даю! Нѣтъ, ты мнѣ скажи, за что же я тебѣ жалованье-то даю?»

Режиссеръ, видя, что его присутствіе еще болѣе раздражаетъ Ленскаго, поспѣшилъ уйти [1]).

Другой эпизодъ еще ярче рисуетъ намъ всю безалаберность и полнѣйшій разладъ мыслей съ поступками Дмитрія Тимофеевича.

Переводы Ленскаго постоянно выписывались въ Петербургъ. Пришло требованіе поскорѣе переписать и отослать валовую партію изъ переведенной имъ оперы: «Двѣ ночи». Когда переписанную оперу дали на просмотръ Ленскаго, онъ пришелъ въ ужасъ отъ массы ошибокъ и не хотѣлъ посылать оперу въ такомъ видѣ въ Петербургъ.

Напрасно режиссеръ увѣрялъ его, что контора и А. Н. Верстовскій [2]) требуютъ немедленно отослать ее.

— Не позволю, не допущу, пойдемъ къ Алексѣю Николаевичу!—кричитъ Ленскій.

Приходятъ къ Верстовскому.

— Алексѣй Николаевичъ, я къ вамъ съ жалобой!

— На кого? и за что?

— И на васъ, и на директора, и на контору, и на обстоятельства...

— Что же съ вами?

— Я два года прошу прибавки и не могу при всѣхъ моихъ трудахъ получить этой милости.

---

[1]) Русскій Архивъ 1873 г., кн. 10. Изъ воспоминаній С. П. Соловьева.

[2]) Начальникъ репертуара.

— Милый другъ, Д. Т., вы знаете, я васъ люблю и уважаю, но прибавка жалованья зависитъ отъ директора; пойдемте сейчасъ къ Михаилу Николаевичу [1]).

— Пойдемте, я на все рѣшусь... мнѣ уже тяжело переноситъ обиду!

Входятъ въ кабинетъ Загоскина. Режиссеръ идетъ за ними съ нотами въ рукахъ, думая, что дѣло пойдетъ и о нихъ.

Загоскинъ, увидавъ вошедшихъ, довольно сурово встрѣчаетъ.

— А! Ленскій? Что тебѣ нужно?

Ленскій замялся. Верстовскій началъ за него.

— Онъ съ покорнѣйшей просьбой къ вашему превосходительству.

— Въ чемъ дѣло?

— Я пришелъ просить ваше превосходительство... сдѣлайте милость,... позвольте мнѣ... жениться...

— Доброе дѣло... на комъ-же?

— На Федоровой, ваше превосходительство.

— Прекрасное дѣло... она сиротка, добрая дѣвушка. Нечего спрашивать и позволенія. Я радъ, даже буду ея отцомъ посаженнымъ. Женись! Женись!

— Ахъ, какъ я радъ! Покорно васъ благодарю, Ваше превосходительство.

И выходитъ изъ кабинета, режиссеръ за нимъ.

— Что же дѣлать съ валовой партіей?

— Убирайся къ чорту со всякими партіями! Вотъ я мѣтилъ въ кулика [2]), а попалъ въ Федору!

Такъ женился Ленскій, на артисткѣ Федоровой, на которой никогда и не собирался жениться.

Отличительная черта характера нашего водевилиста было необыкновенное остроуміе, которое никогда не покидало его. И въ горѣ и въ радости онъ былъ способенъ на самый отчаянный каламбуръ и злую эпиграмму.

---

[1]) Михаилъ Николаевичъ Загоскинъ, директоръ Московскихъ театровъ.

[2]) Куликова Прасковья Ивановна, извѣстная артистка, за которой ухаживалъ Ленскій и дѣлалъ даже предложеніе, но безуспѣшно.

Во время пожара Большого театра въ 1853 г. Ленскій былъ вблизи горѣвшаго театра. Пожаръ этотъ произвелъ сильное впечатлѣніе на него. Онъ былъ разстроенъ, слезы текли по щекамъ. Вокругъ, него стояло нѣсколько знакомыхъ, любопытствующихъ узнать отъ театральнаго человѣка какую-нибудь новую подробность о пожарѣ.

— Что же это значитъ, Дмитрій Тимофеевичъ—сказалъ одинъ изъ окружавшихъ его; мнѣ говорили, что въ верхній этажъ проведено столько воды, что можно затопить весь театръ?

На это Ленскій почти со слезами прокричалъ:

— Ахъ, Боже мой! Да, развѣ вы не видите, какъ его *затопили*, что даже и погасить не могутъ.

Отъ природы добрый и неспособный принести вреда другому, благодаря своему злому языку, онъ вооружилъ противъ себя многихъ. Его злоязычіе не давало пощады никому и происходило не столько отъ желанія уязвить человѣка, сколько отъ самоуслажденія своимъ остроуміемъ. Эпиграммы и экспромпты, въ которыхъ онъ всегда мѣтко задѣвалъ слабыя стороны противника, писались и говорились имъ одинаково и на бездарнаго актера и на корифея труппы, какимъ былъ Щепкинъ, на мелкаго чиновника конторы и на всевластнаго Верстовскаго.

Однажды въ курилкѣ Малаго театра среди артистовъ зашелъ разговоръ о томъ, какъ кто себя чувствуетъ передъ выходомъ въ новой роли.

— Что до меня касается—сказалъ Самаринъ,—то каждая новая роль дѣлаетъ меня рѣшительно больнымъ человѣкомъ, а въ день спектакля отъ всѣхъ тревогъ и волненій у меня подымается желчь.

— Я въ Нижнемъ былъ на первомъ амплуа—вмѣшался въ разговоръ актеръ Соколовъ—и мнѣ часто приходилось играть первыя роли, то у меня такъ-же, какъ и у васъ Иванъ Васильевичъ, всегда передъ спектаклемъ подымалась желчь.

— А у вашихъ зрителей, вѣроятно, послѣ спектакля, сказалъ вслухъ стоявшій здѣсь Ленскій.

Только было два человѣка, къ которымъ онъ относился съ необык-

О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ НЕЗАБУДКИНОЙ [illegible] ВЪ РОЛИ МАРІИ АНДРЕЕВНЫ И А. Ѳ. САШИНЪ ВЪ РОЛИ ДОБРОТВОРСКАГО
«БѢДНАЯ НЕВѢСТА» А. Н. ОСТРОВСКАГО

[illegible] Ленскій.

[illegible] время [illegible] Большого театра въ 1853 г. Ленскій былъ вблизи [illegible] театра. [illegible] этотъ произвелъ сильное впечатлѣніе на него. Онъ был[illegible] потрясенъ, [illegible] слезы текли по щекамъ. Вокругъ, него стояло [illegible] любопытствующихъ узнать отъ театральнаго чело[illegible] какую-нибудь новую подробность о пожарѣ.

Что же это значитъ, Дмитрій Тимофеевичъ—сказалъ одинъ изъ окружающихъ его; мнѣ говорили, что въ верхній этажъ проведено столько воды, что можно затопить весь театръ?

На это Ленскій почти со слезами прокричалъ:

— Ахъ, Боже мой! Да, развѣ вы не видите, какъ его *затопили*, что даже и погасить не могутъ.

Отъ природы добрый и неспособный принести вреда другому, благодаря своему злому языку, онъ вооружилъ противъ себя многихъ. Его злоязычіе не давало пощады никому и происходило не столько отъ желанія уязвить человѣка, сколько отъ самоуслажденія своимъ остроуміемъ. Эпиграммы и экспромпты, въ которыхъ онъ всегда мѣтко задѣвалъ слабыя стороны противника, писались и говорились имъ одинаково и на бездарнаго актера и на корифея труппы, какимъ былъ Щепкинъ, на мелкаго чиновника конторы и на всевластнаго Верстовскаго.

Однажды въ курилкѣ Малаго театра среди артистовъ зашелъ разговоръ о томъ, какъ кто себя чувствуетъ передъ выходомъ въ новой роли.

— Что до меня касается—сказалъ Самаринъ,—то каждая новая роль [illegible] меня рѣшительно больнымъ человѣкомъ, а въ день спектакля отъ [illegible] и волненій у меня подымается желчь.

[illegible] въ Нижнемъ былъ на первомъ амплуа—вмѣшался въ разговоръ актеръ [illegible]—и мнѣ часто приходилось играть первыя роли, то у меня так[illegible] и у васъ Иванъ Васильевичъ, всегда передъ спектаклемъ под[illegible] желчь.

[illegible] у вашихъ зрителей, вѣроятно, послѣ спектакля, сказалъ вслухъ ст[illegible] здѣсь Ленскій

[illegible] ько было два человѣка, къ которымъ онъ относился [illegible]

А. Ѳ. Самринъ въ роли Несчастливцева въ пьесѣ А. Н. Островскаго «Бѣдная невѣста».

новенной любовью, нѣжностью и на которыхъ никогда не писалъ эпиграммъ. Это П. С. Мочаловъ и артистъ Петербургской драматической труппы И. И. Сосницкій. Письма его къ послѣднему служатъ цѣннымъ матеріаломъ для уясненія характера Ленскаго.

Въ нихъ онъ называетъ Сосницкаго своимъ добрымъ другомъ, несравненнымъ и незабвеннымъ. По тону писемъ видно, что Ленскій искренне привязался и полюбилъ этого человѣка. Особенно ярко рисуетъ его характеръ одно письмо въ стихахъ отъ 18-го августа 1842 г. Въ немъ цѣликомъ вылилась любящая признательная натура артиста со всѣми достоинствами и недостатками.

Добрый мой другъ и благодѣтель, Иванъ Ивановичъ!

Пишу къ Вамъ съ трепетомъ и страхомъ...
Священнымъ Асенковымъ [1]) прахомъ
Молю и заклинаю Васъ:
Не почитать меня коварнымъ,
Или, что хуже во сто разъ,
Предъ дружбою неблагодарнымъ.
Въ пылу горячности порой
Я иногда совру обидно
И послѣ предъ самимъ собой
За это мнѣ бываетъ стыдно!
Но я добро цѣнить могу
Я помню ласки, одолженья,
Ввѣкъ буду долженъ, безъ сомнѣнья,
Но не останусь въ долгу.
Одинъ родной любить такъ можетъ,
Какъ обласкали вы меня!
За это Вамъ самъ Богъ поможетъ
На грозномъ ложѣ бытія.

Задушевная переписка между Ленскимъ и Сосницкимъ продолжалась нѣсколько лѣтъ и кончилась незадолго до смерти перваго изъ нихъ.

[1]) Б. Н. Асенкова, талантливая драматическая актриса † 1841 г.

Его ѣдкій и острый, какъ бритва, стихъ реагировалъ на всѣ злободневные театральные вопросы. Идетъ ли съ блестящимъ успѣхомъ и при полныхъ сборахъ, модная въ 30-хъ годахъ трагедія Озерова «Дмитрій Донской», и онъ уже пишетъ:

Среда, 12-го апрѣля 1833 года.

Сегодня ввечеру идетъ у насъ «Донской».
Лишь только эту вѣсть въ афишкѣ прочитали,
Съ Тверской, съ Пречистенки, съ Никитской съ Поварской
И многіе изъ подъ Донской,
Къ намъ за билетами въ контору прискакали,
И съ утренней зарей продажи ожидали,
Съ ума сошелъ весь модный свѣтъ.
Всѣмъ захотѣлося *Донского*,
Но никому охоты нѣтъ
Отвѣдатъ пряничка *Тверского* [1])
И, несмотря на то, что нынче середа,
А будетъ стоить намъ немалаго труда,
Чтобъ публику насытить блюдомъ мерзкимъ
Провяленнымъ снеточкомъ *Бѣлозерскимъ*.

Привезли ли въ Москву дрессированныхъ собакъ, уже въ тотъ же день «На пріѣздъ собачьей комедіи» написана эпиграмма:

Возникли новые вопросы
О томъ, какъ сцену понимать,
Явились моськи и барбосы
Артистовъ нашихъ замѣнять.
О, критики-фельетонисты!
Страшитесь нападать на нихъ:
Четвероногіе артисты
Облаютъ васъ самихъ.

Въ тридцатыхъ годахъ прошлаго столѣтія М. С. Щепкинъ, къ которому Ленскій всегда питалъ непріязненныя чувства, былъ приглашенъ преподавателемъ въ Театральную школу. Помощниками себѣ онъ взялъ двухъ

[1]) Князь Тверской и Бѣлозерскій, дѣйствующія лица въ трагедіи.

актеровъ, Соловьева и Куликова. И это обстоятельство вдохновляетъ Ленскаго на слѣдующее стихотвореніе:

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

(на голосъ: Что это за сердце, что это такое...).

Что это за школа
Что это такое?
Сергій [1]) и Никола [1])
Не даютъ покоя.
Каждый вечеръ проба
Нѣтъ отъ нихъ потачки,
То тиранятъ оба,
То по одиночкѣ.
Ставятъ водевили
И проходятъ роли...
Видно ихъ не били,
Видно не пороли.
Слабый ихъ умишка
Пьесы обставляетъ,
А проклятый Мишка [2])
Деньги обираетъ.
Какъ онъ все расчислилъ,
Сколько въ немъ сноровки!
Плутъ себѣ промыслилъ
Классъ *декламировки*.
Въ языкѣ россійскомъ
Мишка, точно слесарь,
Но въ малороссійскомъ—
Истинный профессоръ!
Роль свою мальчишка
Безъ толку читаетъ,
А каналья Мишка
Въ радости рыдаетъ.

---

[1]) Сергѣй Соловьевъ и Николай Куликовъ.
[2]) М. С. Щепкинъ.

Призри насъ съ престола
Существо благое.
Что это за школа?
Что это такое? [1])

П. М. Садовскій, актеръ высокоталантливый въ бытовыхъ роляхъ, какъ то попыталъ свои силы въ трагедіи; сыгралъ короля Лира и очень неудачно. Черезъ нѣсколько времени послѣ спектакля за кулисами изъ устъ въ уста передавался слѣдующій экспромптъ:

Пробудися тѣнь Шекспира,
Страшнымъ голосомъ завой!
Короля играетъ Лира
Изъ трактира половой.

Въ артистической средѣ Дмитрій Тимофѣевичъ былъ очень популяренъ. Его любили за его остроуміе и снисходительно относились къ его выходкамъ и капризамъ, подчасъ даже непозволительнымъ. Онъ былъ крайне нервенъ, раздражителенъ и вспыльчивъ. Вотъ примѣръ его вспыльчивости. Однажды откуда то онъ получилъ необыкновенно вкусную телятину, которой хвастался передъ пріятелями и спеціально на нее пригласилъ нѣкоторыхъ изъ нихъ. Въ назначенный часъ пріятели собрались, закусили и, въ ожиданіи расхваленнаго блюда, усѣлись за столъ. Наконецъ, вносятъ огромное блюдо съ давно ожидаемой телятиной. Но не успѣли его поставить на столъ, какъ Д. Т. съ крикомъ вскакиваетъ съ мѣста, вырываетъ изъ рукъ изумленной прислуги телятину и начинаетъ топтать ее ногами. Общее изумленіе.

— «Что съ вами?»

— «Подлецы! Свиньи! Скоты!.. кричалъ Ленскій, испортили, пережарили!»

Такъ печально кончился обѣдъ и для гостей и для хозяина.

Было уже выше отмѣчено, что Д. Т., занимая не послѣднее мѣсто въ труппѣ, какъ переводчикъ-драматургъ, былъ только полезностью, какъ

[1]) Выше приведенныя эпиграммы любезно сообщены автору заслуженнымъ артистомъ А. М. Кондратьевымъ.

актеръ. Онъ тяготился своимъ положеніемъ. Уколы артистическаго самолюбія часто давали себя чувствовать. Онъ раскаявался въ избранной имъ карьерѣ и съ горечью въ сердцѣ писалъ *на себя*:

Ахъ, трудно, грустно жить на свѣтѣ
Тому, кто всѣхъ лишенъ надеждъ
И птичкою попался въ сѣти
Во стаю бестій и невѣждъ.
Театръ, актеры и актрисы—
О, звѣри въ образѣ людей,
Иль ваши души, иль кулисы
Не знаю, что еще грязнѣй!
Для васъ сгубилъ мое я время,
Сгубилъ всю будущность мою.
Для васъ, для васъ, о злое сѣмя,
Я погубилъ мою семью!
Для васъ я десять лѣтъ трудился,
Три ночи иногда не спалъ...
Репертуаръ обогатился,
А я бѣднѣе нищихъ сталъ.
Какой нибудь презрѣнный комикъ
По милости моихъ піесъ
Имѣетъ денежки и домикъ,
А я... я голъ, какъ лысый бѣсъ!
Умру, и даже нечѣмъ будетъ
Несчастнаго похоронить,
Когда Занфлебенъ [1]) не забудетъ
За похороны заплатить [2])

Ненормальный образъ жизни, безсонныя ночи въ клубахъ разстроили здоровье Ленскаго. Онъ сталъ часто прихварывать и доктора совѣтовали ему перемѣнить образъ жизни, а главное не пить шампанскаго, которое онъ очень любилъ, и по безхарактерности не могъ выполнить предписанія

[1]) Занфлебенъ—извѣстный въ свое время въ Москвѣ портной.
[2]) Это стихотвореніе помѣщено въ журналѣ: «Театральный Мірокъ» 1886 г. № 12.

врачей. Тогда въ минуты раскаянія и тоски онъ самъ себѣ писалъ шутливыя эпитафіи:

Онъ никому не дѣлалъ зла
И пилъ шампанское рѣкою.
Что похвала и что хула
Тому, кто спрятанъ подъ землею?
Хорошъ ли былъ онъ или нѣтъ
Своимъ и сердцемъ и дѣлами,
Онъ передъ Богомъ дастъ отвѣтъ,
А ужь, конечно, не предъ вами [1])

Скончался Д. Т. въ Москвѣ 9-го декабря 1860 г., похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ. Друзьями на его могилѣ поставленъ памятникъ въ видѣ гранитной колонны, на верху которой эмблематическія изображенія его дѣятельности: лира и сова (мудрость).

На одной сторонѣ вырѣзана эпитафія:

Объ этотъ камень лишь ступилося перо,
Которымъ онъ писалъ не злобно, но остро.

Какъ артистъ средняго дарованія, Ленскій не оставилъ по себѣ продолжительной памяти.

Большинство его многочисленныхъ передѣлокъ и переводовъ также сошли съ репертуара и только эпиграммы, шутливыя посланія да каламбуры до сего времени еще живутъ въ закулисномъ мірѣ.

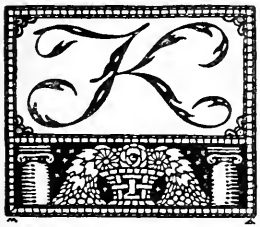
---

[1]) «Театральный Мірокъ» 1886 г. № 12.

НОВЪ И СТАРЬ.

А. ИЗМАЙЛОВА.

И. А. Всеволожскій въ воспоминаніяхъ. — П. Лукка и Прусскій король. — Эмбріонъ театрально-литературнаго комитета.—Техника былой сцены.—Театральныя воспоминанія А. А. Вербицкой. — Мочаловъ и Ольриджъ въ «Отелло»—Закулисная интрига полъ-вѣка назадъ.—Артистическое званіе и великосвѣтскія понятія.



АКЪ и надо было ожидать, личность И. А. Всеволожскаго, этого стараго барина, удивительно цѣльно воплотившаго въ себѣ старобарскій обликъ, съ его оригинальностью, любовью къ изящному, такимъ остроуміемъ и наслѣдственною свѣтскостью, — начинаетъ находить отраженіе въ литературныхъ воспоминаніяхъ и беллетристикѣ.

Въ апрѣльской книжкѣ «Историческаго Вѣстника» помѣщенъ разсказъ извѣстнаго беллетриста и театрала В. Я. Свѣтлова «Покажи», посвященный памяти бывшаго директора императорскихъ театровъ и самымъ содержаніемъ связанный съ нимъ самимъ.

Свѣтловъ пользуетъ одинъ анекдотъ, достаточно характерный для той поры, когда судьбы русскаго балета находились въ рукахъ мягкаго и гуманнаго Всеволожскаго, а превосходное знаніе жизни балетнаго мірка съ его закулисными нравами и бытомъ даетъ автору возможность набросать очень живой и красочный очеркъ.

На сценѣ Маріинскаго театра — послѣдняя репетиція новаго балета. Танцовщики и танцовщицы являютъ свое искусство передъ маститымъ балетмейстеромъ, старикомъ-французомъ, вторымъ балетмейстеромъ и «главнымъ режиссеромъ балета», новымъ человѣкомъ за кулисами, бывшимъ прежде помощникомъ библіотекаря нѣмецкой казенной труппы.

Главнаго режиссера не любятъ за его характеръ, за диктаторство, за постоянное вмѣшательство въ художественную часть дѣла при полнѣйшемъ непониманіи искусства.

Весь разсказъ строится на томъ, что главный режиссеръ дѣлаетъ одному изъ танцовщиковъ совершенно незаслуженное замѣчаніе.

— Неправильно танцуешь!

Танцовщикъ подходитъ къ режиссеру и спрашиваетъ:

— Это вы мнѣ говорите?

— Тебѣ. По моему ты не такъ танцуешь!

— Не такъ? А какъ же надо? Покажи!

Музыканты фыркаютъ, танцовщицы убѣгаютъ, балетмейстеры улыбаются. Много разъ режиссеръ то диктаторскимъ, то примирительнымъ тономъ побуждаетъ горячаго танцовщика продолжать танецъ, но слышитъ въ отвѣтъ только рѣшительное:

— Покажи!

Никакія увѣщанія, никакія угрозы штрафами не разрѣшаютъ создавшагося столкновенія.

И вотъ начинается характерный театральный анекдотъ, скорѣе въ стилѣ театральныхъ нравовъ николаевской поры, чѣмъ въ современномъ жанрѣ. Молодой танцовщикъ исправно является на генеральную репетицію, на всѣ дальнѣйшія представленія балета, но рѣшительно отказывается выступить со своимъ танцемъ до тѣхъ поръ, пока режиссеръ не «покажетъ» ему, какъ его надо исполнить.

Молодого протестанта караютъ штрафами, доводятъ объ его непокорствѣ до свѣдѣнія директора, деликатнѣйшаго Ивана Александровича, штрафы больно бьютъ его по карману, потому что плата за спектакли единственное его средство къ существованію, — но упрямецъ неисправимъ! Всеволожскій наконецъ вызываетъ его къ себѣ.

«— Скажите, вѣдь вы весь сезонъ не танцовали въ новомъ балетѣ?

— Весь сезонъ, Иванъ Александровичъ!

— И вамъ не стыдно? Вотъ я сдѣлалъ подсчетъ. Десять спектаклей новаго балета. Вашъ мѣсячный окладъ 60 рублей. Это составило 600 рублей, почти все ваше содержаніе. Вѣдь это ужасно!

— Ужасно, Иванъ Александровичъ!

19  10

ВЪ МАЛОМЪ ТЕАТРѢ,

ВЪ ЧЕТВЕРГЪ, 11-го ФЕВРАЛЯ,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ

представлено будетъ

въ первый разъ

СТАРЫЙ ОБРЯДЪ.

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. А. Н. Будищева.

Декорація 3-го акта Г. Гуняшева.

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Кондаревъ, Андрей Дмитріевичъ. . г. Падаринъ.
Кондарева, Татьяна Михайловна, его
жена . . . . . г-жа Пашенная.
Пелагея Семеновна, тетка Кондаревой г-жа Масалитинова.
Степанида Егоровна, родственница
Кондарева. . . . . г-жа Смирнова.
Опалихинъ, Сергѣй Николаевичъ,
сосѣдъ Кондарева по имѣнію . г. Садовскій 2.
Столбунцовъ, Платонъ Платоновичъ. г. Климовъ.
Ложбинина, Вѣра Александровна,
гоститъ у Кондаревыхъ. . . . г-жа Благово.
Миша Лебедевъ . . . . . г. Музиль.
Людмила Васильевна . . . . . г-жа Найденова.
Луша, горничная. . . . . экст. Сапѣгина.
Лаврушка, лакей. . . . . г. Дорошенко.
Староста . . . . . г. Гундуровъ.

Дѣйствіе происходитъ лѣтомъ, въ деревнѣ, въ усадьбахъ Опалихина и Кондарева.

Постановка очередного режиссера Е. А. Лепковскаго.

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

Билеты можно получать, съ 10-ти час. утра въ кассѣ суточной продажи Малаго театра.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скороп. А. А. Левенсонъ
Москва. Тверская, Мамоновскій пер., соб. домъ.

— Вотъ видите, я очень радъ, что вы со мной согласны. Такъ вотъ что я придумалъ. Не склонны ли вы были извиниться передъ Владиміромъ Ивановичемъ?..»

Увы, и добродушный директоръ не можетъ ничего подѣлать съ классическимъ упрямцемъ, хотя изъ разговора и оказывается, что у него есть жена и ребенокъ, что онъ весь въ долгахъ.

Кончилось тѣмъ, что директоръ обѣщалъ схлопотать танцовальщику у министра пособіе, а пока долженъ былъ сунуть ему сторублевку на ближайшую помощь, «какъ отъ товарища».

Анекдотъ характеренъ и для Всеволожскаго, и для «русскаго человѣка на службѣ» вообще. Въ свѣтловскомъ упрямцѣ есть что-то отъ тѣхъ лѣсковскихъ кряжистыхъ характеровъ и той возвышенной строптивости, какія онъ съ такою любовью зарисовывалъ въ своихъ «Праведникахъ».

Въ «Русской Старинѣ» закончилось печатаніе воспоминаній изъ артистической жизни И. И. Онноре, бывшей пѣвицы Императорскаго московскаго театра.

Слабая сторона воспоминаній—слишкомъ личная ихъ окраска. Скорѣе это «записка о своей жизни», чѣмъ мемуары, живописующіе широкую картину быта, нравовъ и настроеній русской и иностранной сцены 70-хъ годовъ. Такихъ цѣлей авторъ воспоминаній и не ставитъ предъ собою.

Онноре на своемъ жизненномъ пути встрѣчалась со многими знаменитостями, преимущественно иноземными. Любопытны у нея страницы, посвященныя Патти и Лукка. Характеристики ея не лишены анекдотической занимательности.

Своеобразно рисуетъ итальянскую знаменитость такой анекдотъ. Лукка пѣла въ берлинской оперѣ. Пользуясь своимъ исключительнымъ положеніемъ знаменитости, она немножко злоупотребляла анонсами о своей внезапной болѣзни. Штрафуютъ и знаменитостей, и, разумѣется, это не могло нравиться Лукка.

Однажды самъ король пришелъ на сцену. «Въ рукѣ, разсказываетъ

Онноре, онъ держалъ фуражку и перчатку. Лукка, какъ всегда, смѣло подошла къ нему и стала просить его покровительства о снятіи съ нея штрафа. Конечно, король сказалъ, что это до него не касается и, что, вѣроятно, она заслужила это наказаніе. Не долго думая, она выхватила изъ руки короля перчатку и, держа ее за спиной, сказала:

— А я не отдамъ перчатку, пока вы не исполните моей просьбы!

Король измѣнился въ лицѣ, тономъ, не терпящимъ возраженія, приказалъ немедленно отдать перчатку и, сказавъ: «вы невоспитанная особа!»— круто повернулся и быстро ушелъ.

Послѣ этой выходки она много утратила своего престижа, и, ежели ее не попросили оставить королевскій театръ, то благодаря всемогущей тогда протекціи Бисмарка». Дѣло замяли, но на фотографическихъ юмористическихъ карточкахъ отселѣ стали фигурировать Бисмаркъ и Лукка въ каррикатурномъ видѣ.

* * *

Исторія русскаго театра—до сей поры дремучій лѣсъ. Но понемногу частными усиліями, единичными трудами уже прокладываются межи. Нѣтъ— нѣтъ, и мелькаютъ просѣки. Такъ, недавно дирекціей Императорскихъ театровъ изданъ первый выпускъ третьей книги изслѣдованія В. П. Погожева — «Столѣтіе организаціи Императорскихъ московскихъ театровъ». Опытъ историческаго обзора 1826—1881 г.

Времена старыя, времена не столь интересныя, какъ золотой вѣкъ нашего театра—сороковые годы или ближайшіе къ современности дни. Но пріятно, что начинается хоть какой то подходъ къ интересной порѣ.

Въ довольно большомъ томѣ, гдѣ преобладаетъ серьезный и нѣсколько суховатый документальный разсказъ, вамъ попадаются и нѣкоторые интересные анекдоты и паралели. Любопытна и характерна первая старинная попытка изысканія хорошихъ пьесъ для казенныхъ театровъ.

Когда о театрально-литературномъ комитетѣ не было еще и помина, въ 1832 году, къ дѣлу сужденія о новыхъ пьесахъ были привлечены тогдашніе наши литературные корифеи.

Увы,—должность эта была только почетная, конечно, ничѣмъ не оплачиваемая. И неудивительно, что корифеи отнеслись къ дѣлу съ крайней апатіей.

На чтеніе трагедіи «Смоляне» князя Шаховского и другихъ двухъ пьесъ были приглашены Пушкинъ, Жуковскій, Гнѣдичъ, Крыловъ, Гречъ, Шаховской, Барковъ и первокласные актеры Каратыгинъ, Каратыгина, Брянскій и Вальбехова.

Русскій абсентеизмъ, не существовавшій тогда какъ терминъ, отлично существовалъ уже, какъ фактъ. Директоръ театровъ, князь Гагаринъ, созывавшій собраніе, уныло рапортовалъ по начальству:

— Изъ господъ литераторовъ пріѣхали только Гречъ, Гнѣдичъ, кн. Шаховской и Барковъ,—прочіе же не только не явились, но и не почтили меня никакимъ отзывомъ. Послѣ того созывалъ я таковой же Комитетъ для комедіи «Осмѣянная подлость», соч. г. Сумарокова, но ни одинъ изъ упомянутыхъ литераторовъ не явился. Я отправилъ къ нимъ пьесу на домъ, но г. Гнѣдичъ возвратилъ оную не прочтя и не написалъ даже отвѣта, Гречъ отозвался, что не имѣетъ времени для прочтенія, и одинъ только кн. Шаховской сдѣлалъ объ ней полуудовлетворительный отзывъ. Всѣ сіи приглашенія, разумѣется, были мною дѣлаемы всегда вечеромъ, но неудачный опытъ созыванія остановилъ меня впредь до важнѣйшаго случая. Нынѣ я имѣю въ виду одну трагедію «Митридатъ», представленную въ дирекцію, и оставилъ ее до великаго поста, когда, можетъ быть, удастся собрать опять гг. литераторовъ».

Изъ затѣи такъ ничего и не вышло. Литераторы вовсе не являлись. Добрыя отношенія министра двора къ директору театровъ пошатнулись, и черезъ полгода Гагаринъ оставилъ службу.

* * *

Въ той же книгѣ характерно показаніе о тѣхъ техническихъ усовершенствованіяхъ, какими наша казенная сцена могла порою щегольнуть уже въ глубокую старину, напр., въ 1829 году.

Почти неожиданно читать въ объявленіи о постановкѣ волшебной оперы «Князь-невидимка» такія строки:

— Машины устроены машинистомъ Шрейдеромъ, какъ-то: полеты, столъ, превращающійся въ огненную рѣку, дубъ, раздѣляющійся на двѣ части, изъ коего вылетаетъ Полель на облакѣ, мостъ, по которому проходятъ черные рыцари, черезъ всю сцену устроенный, натуральной величины, на коемъ Личардо превращается въ различные виды, выростающая рука Цымбалды, гора, превращающаяся въ море, кустъ, изъ коего дѣлается гротъ, храмъ, занимающій всю широту сцены и спускающійся на облакахъ съ многочисленною группою геніевъ и амуровъ, позади коего видна прозрачная радуга».

Зритель нынѣшняго вѣка, вышедшій изъ нашего Маріинскаго театра съ любого современнаго балета или изъ московскаго художественнаго театра, съ представленія «Синей птицы» Метерлинка, — очень возможно расхохотался бы на примитивность фокусовъ стариннаго техника изъ поколѣнія нашихъ пра-прадѣдовъ, но любопытно было бы болѣе осязательно узнать, какъ именно проявлялось тогдашнее искусство и усердіе театральнаго техника...

* * *

Въ книгу «Моему читателю», представляющей первую часть автобіографіи писательницы А. Вербицкой, занесены любопытныя театральные воспоминанія, рискующія остаться незамѣченными.

Странички касаются бабки писательницы, Анастасіи Никитичны Мочаловой, извѣстной въ свое время провинціальной артистки, бывшей замужемъ за племянникомъ П. С. Мочаловымъ. Самъ великій трагикъ былъ высокаго мнѣнія о ней и не отказывался играть съ нею. Въ «Отелло», въ роли Дездемоны ей пришлось выступать и съ П. С. и съ извѣстнымъ Ольриджемъ.

— Съ обоими играла, — разсказывала она автору воспоминаній, уже будучи старухой.—Съ нимъ и съ Ольдриджемъ. Оба велики, оба играли по своему. Но одинъ захватывалъ, наводилъ ужасъ до того, что слова роли забывались порой... Другой былъ холоденъ и пунктуаленъ, не забывался ни минуты,—одинъ расчетъ, одно искусство... Помню, Мочаловъ въ сценѣ убійства стащилъ меня съ постели, проволокъ черезъ всю сцену,

толкнулъ куда то въ уголъ и душитъ... А у самого глаза налились кровью, и вижу — онъ задыхается... «Сейчасъ умру», подумала я и мнѣ сдѣлалось дурно.

— А Ольриджъ?

— У него все было расчитано, каждый возгласъ, каждый шагъ. Если онъ привыкъ вести сцену вотъ на этой половицѣ стоя,—то на другую онъ уже не станетъ,—нѣтъ... И тебя заставитъ разъ сорокъ по своему вести сцену, пока не останется доволенъ. И если вотъ на этомъ мѣстѣ пятно на полу, и онъ привыкъ вотъ тутъ падать, онъ ужъ, будь увѣрена... съ какой бы пѣной у рта онъ ни произносилъ бы монологъ, а упадетъ въ судорогахъ вотъ на этомъ самомъ пятнѣ... Да, съ нимъ можно было владѣть собою, не приходилось нервничать, какъ съ Мочаловымъ. Зато и захвата такого съ нимъ не испытала...

* * *

Къ характеристикѣ тогдашнихъ актерскихъ нравовъ очень идетъ слѣдующая страничка воспоминаній, хорошо рисующая и хладнокровіе прославляемаго трагика.

Анастасія Никитична играла Дездемону по настойчивому требованію Ольриджа, хотя въ труппѣ были тогда молодыя артистки на эти роли. По этому поводу цѣлая буря зависти поднялась въ закулисномъ омутѣ. Бабушка расказывала такъ:

— Вотъ наступила сцена убійства. Послѣ молитвы ложусь въ постель... Входитъ Отелло... Вдругъ чувствую, подо мною трещатъ доски кровати; чувствую, что ноги съ доской опускаются. Мигомъ поняла: «Подпилили... хотятъ провалить сцену... Если упаду—скандалъ... Боже мой. Боже помоги мнѣ!..» А ужъ Отелло надо мной. Духъ занялся. Инстинктивно вся вытянулась, уперлась носками и затылкомъ въ спинку кровати... Мигъ, и доски опустились... Смотрю на Отелло въ ужасѣ и шепчу: «Тише, тише...» Онъ понялъ... А, racaglie! вырвалось у него сдавленный возгласъ... И онъ, продолжая играть, быстро опустилъ занавѣсъ надъ альковомъ. Черезъ секунду, шатаясь, онъ показался на ступенькахъ... За-

навѣсъ задернуть онъ не забылъ. И публика ничего не замѣтила... Но, говорятъ, лицо у него было ужасно. Глаза горѣли, какъ у волка. И, кажется, попадись ему тогда мои милые товарищи, подстроившіе эту интригу, онъ, пожалуй, задушилъ бы ихъ... И публика замерла отъ ужаса, увидавъ лицо такого тигра... Оваціи ему были безъ конца...

* * *

А какъ тогдашнее общество,—общество уже семидесятыхъ годовъ, все еще относилось къ артисткѣ, объ этомъ достаточно говоритъ слѣдующій разсказъ.

Вербицкая воспитывалась въ елисаветинскомъ институтѣ. Родители должны были скрывать о томъ, что бабка воспитанницы—актриса, до того предубѣжденіе противъ этого класса людей еще жило въ сердцахъ тогдашней свѣтской публики.

— Разъ зимою, разсказываетъ Вербицкая,—въ классъ, гдѣ я училась, начальница вошла темнѣе ночи и устремила на меня злобный взглядъ.

У меня захолонуло сердце. И не даромъ. Тутъ произошла такая возмутительная сцена, что теперь даже я не могу о ней говорить хладнокровно.

— Кто ваша бабка?—надменно крикнула начальница. Я стояла, какъ говорили потомъ, бѣлѣе бумаги. Только глаза у меня горѣли.

Въ классѣ была жуткая тишина.

— Моя бабушка—артистка,—тихо-тихо произнесла я.

— Она — актриса! рѣзко перебила графиня, и лицо ея покрылось пятнами. Актерка!.. За деньги ломается передъ публикой, какъ паяцъ!..

— Неправда! сорвался у меня крикъ. Помню, я схватилась руками за грудь.

— Молчать!—взвизгнула начальница и топнула ногой.—Я вамъ говорю... ломается, какъ паяцъ... И гдѣ же? Въ народномъ театрѣ!.. для мужиковъ!.. передъ канальями!.. передъ этой сволочью!..

Я спрятала лицо въ рукахъ, какъ будто меня ударили по щекѣ.

Классъ охнулъ, словно одинъ человѣкъ. Стыдъ, удивленіе, ужасъ, жалость ко мнѣ,—все выражали навѣрное, эти юныя лица моихъ подругъ.

— Я все узнала!—гремѣла начальница.—Я не хотѣла вѣрить моимъ ушамъ!.. Мнѣ пріѣхали это сказать... Какой позоръ!..

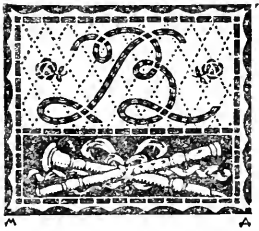
Сцена кончилась истерическимъ припадкомъ дѣвочки. Графиня-начальница не была тогда исключеніемъ, какъ не стояла бы въ один очествѣ—увы!—и сейчасъ, хотя время и сгладило внѣшній характеръ отношеній къ представителямъ сцены.

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо II.

НЕВОЗМОЖНЫЙ ТЕАТРЪ.

William Molard. Перев. М. Т.



Въ наше время, когда артисты, вѣдующіе постановками драматическихъ произведеній, прилагаютъ всѣ усилія, чтобы довести реализмъ до крайнихъ предѣловъ, гдѣ условность и иллюзія—основа драматическаго искусства—останавливаютъ всѣ ихъ порывы къ неприкрашенной правдѣ, въ это время интересно отмѣтить оригинальное представленіе «Макбета» въ переводѣ Мориса Мэтерлинка. Организованный его женой г-жей Жоржетъ Лебланъ, этотъ спектакль доказалъ съ эстетической точки зрѣнія ошибочность новаго взгляда, противъ котораго, однако, заранѣе протестовалъ Шиллеръ въ своемъ предисловіи къ «Мессинской Невѣстѣ».

Эта необыкновенная постановка знаменитой трагедіи совершилась на довольно парадоксальной сценѣ, а именно въ стѣнахъ стариннаго аббатства бенедиктинцевъ «de St. Waudrille», находящагося въ окрестностяхъ «Caudebec en Caux», въ департаментѣ Нижней Сены, мѣстопребываніи супруговъ Мэтерлинкъ.

Въ этомъ аббатствѣ, гдѣ всѣ стили съ XII по XVIII столѣтіе пере-

мѣшаны, пятьдесятъ человѣкъ зрителей, заплативъ по 200 франковъ каждый, собрались для рѣдкаго зрѣлища, реальнаго воспроизведенія Макбета, спеціально для этой цѣли приспособленнаго.

Какъ указываетъ переводчикъ, онъ не дѣлалъ своевольныхъ измѣненій, его трудъ имѣлъ цѣлью дать драму въ томъ видѣ, въ какомъ ее играютъ въ Англіи, гдѣ съ давнихъ поръ, въ силу обстоятельствъ и опыта, установились традиціи, исключающія всѣ посторонніе элементы, наросшіе со временемъ въ этомъ геніальномъ произведеніи, сохраняя лишь яркія, блестящія и жизненныя сцены драмы.

Слѣдовало бы спросить себя, вмѣстѣ съ М. Мэтерлинкомъ, насколько можетъ быть признано основательнымъ подобное приспособленіе геніальнаго произведенія къ временнымъ потребностямъ театра, иногда совершенно случайнымъ и врядъ ли соотвѣтствующимъ высокимъ задачамъ искусства.

Но не будемъ обсуждать этого вопроса, такъ какъ мы имѣемъ сейчасъ въ виду лишь разсмотрѣніе интереснаго начинанія, организованнаго въ St. Waudrille.

Тамъ нѣтъ ни подмостокъ съ трапами и его машинными приспособленіями, нѣтъ этихъ трехъ стѣнъ театральной сцены, съ искусственнымъ освѣщеніемъ рампы, ни писанныхъ декорацій. Всѣ перипетіи драмы развиваются въ естественныхъ рамкахъ, согласно требованіямъ піесы, въ разныхъ залахъ и пристройкахъ аббатства, какъ, напр., въ развалинахъ монастыря или на открытомъ мѣстѣ съ видомъ на окрестности, гдѣ настоящія деревья вырисовываются на настоящемъ небѣ, покрытомъ звѣздами.

По окончаніи каждой сцены, требующей перемѣны декорацій, зрители должны были переходить изъ одного помѣщенія въ другое, соотвѣтствующее смѣняющемуся явленію.

Раздѣленные на небольшія группы, зрители были на самой сценѣ чуть ли не участниками спектакля; актеры, проходя, задѣвали ихъ и вели свои роли, не заботясь о томъ, стоятъ ли они лицомъ къ публикѣ или спиною и это обстоятельство давало мѣсто болѣе разнообразной и естественной группировкѣ актеровъ.

Е. М. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ СОФЬИ СТЕПАНОВНЫ И О. О. САДОВСКАЯ ВЪ РОЛИ ГЛАФИРЫ АНДРЕЕВНЫ «ЦАРЬ ПРИРОДЫ» Е. М. ЧИРИКОВА.

[illegible] Макбета,

[illegible] измѣне-

[illegible] какомъ ее

[illegible] и опыта,

[illegible] элементы, наросшіе

[illegible] лишь яркія, бле-

[illegible] Метерлинкомъ, насколько

[illegible] приспособленіе геніальнаго

[illegible] иногда совершенно

[illegible] задачамъ искусства.

[illegible] вопроса, такъ какъ мы имѣемъ сей-

[illegible] интереснаго [illegible], организованнаго

[illegible] съ трапами и [illegible] машинными приспособ-

[illegible] театральной [illegible], съ искусственнымъ

[illegible] декорацій. В[illegible] перипетіи драмы раз-

[illegible] рамкахъ, согласно [illegible] піесы, въ

[illegible] аббатства, какъ [illegible], въ развалинахъ

[illegible] съ видомъ на окрестности, гдѣ настоящ

[illegible] настоящемъ небѣ, покрытомъ звѣздами.

[illegible] требующей перемѣны декорацій, зрител

[illegible] одного помѣщенія въ другое, соотвѣтствующ-

[illegible] группы, зрители были на самой сценѣ чуть

[illegible] актеры, проходя, задѣвали [illegible]

[illegible] ли они лицомъ къ публикѣ или [illegible]

[illegible] болѣе разнообразной и естественной

Но едва ли иллюзія, т. е. ощущеніе реальности воспроизводимаго зрѣлища, было больше въ аббатствѣ St. Wandrille, нежели на любой сценѣ обыкновеннаго театра; напротивъ, въ театрѣ рампа, какъ свѣтящаяся преграда между публикой и сценой, какъ рамка картины, отдѣляющая ее отъ стѣны, скрываетъ условности и неточности воспроизведенія жизни, гдѣ правда сплетена съ искусственностью и разсчетомъ дать на извѣстномъ разстояніи впечатлѣніе правды, правды подражательной, условной, переиначенной, что въ порядкѣ «искусства», такъ какъ безусловная правда является предметомъ заботъ науки—и въ дѣлѣ искусства представляется столь же нелѣпой, сколько напрасной и къ счастію недостижимой. При соприкосновеніи публики съ артистами, какъ въ аббатствѣ St. Waudrille, иллюзія уступаетъ мѣсто критикѣ, и критикѣ, основывающейся на жизненной правдѣ, не имѣющей ничего общаго съ тѣмъ реализмомъ, котораго добивались, и который полонъ преувеличеній, и вымученнаго стремленія приноровится къ стилю исполняемаго поэтическаго произведенія, являющагося лишь подражаніемъ жизни. И это стремленіе тѣмъ болѣе оскорбляетъ чувство зрителя, чѣмъ развитѣе у него чувство правды.

Во времена Шекспира Макбетъ исполнялся передъ холстомъ, на которомъ красовались надписи: «здѣсь замокъ», «здѣсь лѣсъ». И, разбирая эти двѣ крайности, примитивную обстановку временъ Шекспира и реальныя декораціи аббатства St. Waudrille, можно задать себѣ вопросъ: какая же изъ этихъ постановокъ наиболѣе отвѣчаетъ эстетическимъ требованіямъ, соотвѣтствующимъ характеру драмы? Отвѣтъ, конечно, въ пользу стариннаго принципа, лучше обслуживающаго произведеніе, такъ какъ онъ взываетъ къ творческому воображенію каждаго зрителя, который такимъ образомъ становится сотрудникомъ автора и сотрудникомъ благожелательнымъ. Надпись, гласящая «здѣсь лѣсъ», вызываетъ въ зрителѣ представленіе объ идеальномъ лѣсѣ; внезапно возникающая картина лѣса родится у него отъ воспоминаній разнаго рода, чисто индивидуальныхъ, и такимъ путемъ у каждаго зрителя является свой образъ лѣса,

различный отъ сосѣда, зависящій отъ чувствительности его воображенія и, въ то же время не возбуждающій никакого конфликта, такъ какъ образъ каждаго остается для прочихъ неизвѣстнымъ. Напротивъ: во второмъ случаѣ, при постановкѣ подобной Мэтерлинковской, рождается критическое отношеніе къ воспроизводимому матеріализованному идеалу, конечно, не удовлетворяющему всѣхъ одинаково.

Можно быть увѣреннымъ, что, если среди избранныхъ, допущенныхъ на представленіе четы Мэтерлинкъ, были убѣжденные поклонники абсолютной правды при театральныхъ постановкахъ, они должны были вернуться, если не съ совершенно поколебленными убѣжденіями, то во всякомъ случаѣ съ большими сомнѣніями относительно практической пользы этого направленія ложной и неэстетичной манеры иллюстрировать романы фотографіями.

Доводя до абсурда, этотъ идеалъ долженъ логически требовать не актеровъ, воплощающихъ въ себѣ дѣйствующихъ лицъ, и поэтому одѣтыхъ въ костюмы и облеченныхъ въ парики, но живыхъ лицъ изображаемой эпохи, говорящихъ безъ украшающихъ ихъ рѣчь періодовъ, продиктованныхъ поэтомъ, останавливающимъ вниманіе на болѣе важныя и характерныя подробности, оставляя въ тѣни второстепенныя, которыя въ природѣ всѣ имѣютъ совершенно одинаковое значеніе и важность.

Въ аббатствѣ St. Waudrille правдивыя натуральныя декораціи оттѣняли актерство дѣйствующихъ лицъ, такъ же какъ въ театральной декораціи представляющей, напр., пейзажъ, введеніе настоящей природы подъ видомъ камня, живыхъ цвѣтовъ или деревьевъ не только нарушало бы цѣльность впечатлѣнія, но производило бы совершенно обратное дѣйствіе; эти отдѣльныя и реальныя подробности казались бы искусственными и фальшивыми.

Изъ чисто драматическихъ эффектовъ интереснѣе всего была постановка сцены сомнабулизма въ V актѣ, исполненная г-жею Georgette Lebranc-Maeterlinck.

Дверь въ концѣ галлереи, выходящей на нѣкоторой высотѣ въ залу, чуть отворилась и лэди Макбетъ, прямая, какъ автоматъ, точно въ ката-

лепсіи съ судорожно сжатыми губами и съ блуждающимъ взглядомъ появляется съ зажженной свѣчей въ протянутой лѣвой рукѣ. Медленно обойдя весь балконъ, она тихо спускается со ступеньки на ступеньку длинной лѣстницы, не сводя глазъ съ воображаемаго кровяного пятна на правой рукѣ, которую она поворачиваетъ во всѣ стороны. На блѣдной стѣнѣ залы при тускломъ свѣтѣ восковой свѣчи вырисовывается громадная тѣнь «маленькой руки», все сохраняющей запахъ крови, «которую не омоютъ всѣ ароматы Аравіи».

Эта тѣнь на стѣнѣ подчеркивала трагическій смыслъ словъ лэди Макбетъ, составляющихъ какъ бы симметрическую реплику словамъ ея преступнаго супруга во 2-мъ актѣ: «весь океанъ Нептуна не смоетъ кровь съ моей руки».

Въ этой самой громадной трапезной залѣ, построенной въ XII столѣтіи, супруги Мэтерлинкъ угощали ужиномъ зрителей, которыя имѣли такимъ образомъ случай чокнуться съ лэди Макбетъ, бывшей, какъ оказывается, въ очень веселомъ расположеніи духа.

Этотъ ужинъ, на которомъ участвовали исполнители Макбета въ своихъ костюмахъ, долженъ былъ бы поразить публику какъ непредвидѣнный эпилогъ Шекспировской драмы, если только продолжалась та театральная иллюзія, на которую разсчитывала г-жа Ж. Лебланъ, но этого, понятно, не было...

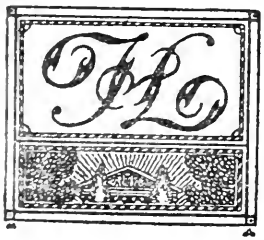
Постановка, задуманная г-жей Лебланъ, зависящая, между прочимъ, отъ погоды (такъ какъ никому не охота быть промоченнымъ насквозь и простуженнымъ), строго говоря можетъ быть примѣнена лишь къ піесамъ соблюдающимъ единство мѣста, чего кстати вовсе нѣтъ въ Макбетѣ и въ особенности въ піесахъ съ единствомъ времени, ибо невозможно безъ ущерба для провозглашеннаго идеальнаго принципа реализма поставить драму, нѣкоторыя сцены которой, какъ въ St. Waudrille происходили бы утромъ, а другія вечеромъ, или ночью.

Не говоря уже о томъ, что этотъ принципъ безусловнаго реализма, на первый взглядъ столь заманчивый, ставитъ театръ въ невозможныя

условія, онъ, кромѣ того, не эстетиченъ, такъ какъ лишь тотъ театръ художественен, который сливается съ воспроизводимымъ стилемъ представляемаго произведенія, въ которомъ дикція артистовъ, ихъ мимика, жесты, костюмы, декорація и вся обстановка, болѣе или менѣе вѣрные воспроизведенію дѣйствительности—ведутъ къ одной цѣли: облегчить проникновеніе въ завѣтныя мысли поэта-писателя.

ХРОНИКА ЗАГРАНИЧНОЙ ЖИЗНИ И ЛИТЕРАТУРЫ О ТЕАТРѢ.

Ал. ГИДОНИ.



ѢМЕЦКІЙ театръ и камерные спектакли (дирекція Макса Рейнгардта) въ прошломъ сезонѣ (1908—1909) на обѣихъ своихъ сценахъ дали двадцать постановокъ, изъ которыхъ: «Король Лиръ» шелъ тридцать шесть разъ, «Фаустъ» пятьдесятъ два раза, «Клавиго» восемнадцать и «Заговоръ Фіеско»—-Шиллера—девять разъ. Двадцатипятилѣтній юбилей основанія «нѣмецкаго театра» былъ отпразднованъ новой постановкой «Коварства и Любви». Изъ пьесъ Грильпарцера впервые были поставлены «Медея» и «Волны любви и моря». Изъ русскихъ пьесъ шла «Женитьба» Гоголя. Большимъ успѣхомъ пользовалась пьеса Нестроя «Революція въ Кревинкелѣ» (112 разъ). Изъ стараго репертуара вновь повторялись неоднократно: «Сонъ въ лѣтнюю ночь», «Венеціанскій купецъ», «Ромео и Юлія» Шекспира, «Разбойники» Шиллера, «Гигесъ и его кольцо» Геббеля. Изъ пьесъ современныхъ авторовъ, уже шедшихъ у Рейнгардта, ставились «Пробужденіе весны» Ведекинда, «Электра» Гофмансталя и «Аглавэна и Селизетта» Метерлинка.

* * *

Въ новомъ драматическомъ театрѣ въ Берлинѣ свыше ста разъ шелъ Гётевскій «Фаустъ», который въ началѣ минувшаго сезона былъ данъ въ новой постановкѣ и выдержалъ пятьдесятъ три спектакля. Изъ прошлаго репертуара были взяты «Юдифь» Геббеля, и «Горе тому, кто лжетъ» Грильпарцера. Обѣ пьесы шли по девятнадцати разъ. Вновь былъ поставленъ «Юлій Цезарь» Шекспира, который шелъ въ тридцати вечернихъ и одиннадцати утреннихъ спектакляхъ. Изъ пьесъ современнаго репертуара наибольшимъ успѣхомъ пользовалась пьеса Сарду «Рабагасъ».

* * *

31-го августа минувшаго года закончился пятый годъ дирекціи Брама въ Лессингъ-театрѣ. Въ теченіе этого времени театръ служилъ главнымъ образомъ Генриху Ибсену, тринадцать драмъ котораго въ исторической преемственности развитія Ибсена, какъ драматурга, шли подъ режиссурой Брама. Вотъ перечень этихъ пьесъ: «Союзъ молодежи», «Столпы общества» «Нора», «Докторъ Штокманъ», «Дикая утка», «Росмерсгольмъ» «Женщина съ моря» «Гедда Габлеръ», «Маленькій Эйольфъ», «Джонъ Габріэль Боркманъ», «Когда мы мертвые проснемся». Въ этотъ циклъ были включены еще не шедшіе у Брама «Привидѣнія» и «Строитель Сольнесъ». Циклъ этотъ повторился четыре раза въ Берлинѣ и сверхъ того шелъ во время лѣтнихъ гастролей труппы въ Вѣнѣ. Всего пьесы Ибсена заняли сто сорокъ шесть спектаклей. Изъ новинокъ была представлена «Гризельда» Гергардта Гауптмана, которая была поставлена шестнадцать разъ. Въ день восьмидесятилѣтія со дня рожденія графа Льва Толстого была поставлена «Власть тьмы», которая послѣ того шла одиннадцать разъ.

Въ маломъ театрѣ въ Берлинѣ была поставлена пьеса Рихарда Демеля «Сочеловѣкъ», «der Mitmensch». Трагедія эта, относящаяся къ первому періоду творчества нѣмецкаго поэта, при первомъ представленіи въ Лейпцигскомъ театрѣ «Талія» вызвала настоящую бурю возмущенія среди собравшейся публики, а критика на слѣдующій день писала о томъ, что авторъ прославляетъ въ своей пьесѣ убійство. Содержаніе «Сочеловѣка» вкратцѣ таково: талантливый архитекторъ находится въ любовной связи съ дочерью

банкира, еврейкой, которая обручена съ биржевикомъ христіаниномъ. Его братъ «Сочеловѣкъ», для котораго задача жизни заключается въ томъ, чтобы быть хранителемъ своего брата и прокладывать дорогу его дарованію, видитъ, что художникъ погибнетъ отъ этой любви и умоляетъ его порвать связь, но тотъ медлитъ. Между тѣмъ, банкиръ, близкій къ банкротству, попадаетъ всецѣло въ руки своего будущаго зятя и вынужденъ торопиться со свадьбой своей дочери. Послѣдняя умоляетъ жениха отказаться отъ нея, но женихъ продолжаетъ настаивать на своемъ правѣ даже послѣ того, какъ она призналась ему въ своей любви къ другому. Тогда она кончаетъ самоубійствомъ. По кольцу, которое архитекторъ съ позволенія отца снялъ съ пальца покойницы, обманутый женихъ узнаетъ любовника своей невѣсты. На квартирѣ обоихъ братьевъ происходитъ рѣзкое объясненіе. Биржевикъ осыпаетъ руганью покойницу и тогда архитекторъ сваливаетъ его кулакомъ на полъ. Безъ памяти лежитъ онъ съ вытекшимъ глазомъ. Архитекторъ спѣшитъ къ врачу, чтобы затѣмъ отдать себя въ руки властей. Тогда сочеловѣкъ рѣшаетъ взять вину на себя, пожертвовать собою ради крупнаго художника. Чтобы скрыть всѣ слѣды преступленія брата, дѣлается самъ убійцей. «Съ Божьей помощью», говоритъ онъ, и приставляетъ дуло пистолета къ вытекшему глазу лежащаго въ безпамятствѣ биржевика.

При всѣхъ своихъ художественныхъ недостаткахъ и неровности драматическаго дѣйствія пьеса Демеля имѣетъ за собою извѣстныя, хотя бы историко-литературныя заслуги. Между тѣмъ, у берлинской печати она нашла пріемъ крайне рѣзкій и въ самой рѣзкости единодушный. Въ оцѣнкѣ «Сочеловѣка» сошлись какъ «Berliner Tag.» «Vossische Zeitung», такъ и «Schaubühne». Рецензентъ послѣдней приглашаетъ не ходить смотрѣть эту пьесу, «ибо о «Сочеловѣкѣ» вообще нельзя говорить съ уваженіемъ».

* * *

Въ театрѣ Геббеля шелъ «Савва» Леонида Андреева. Пьеса успѣха не имѣла: «безконечныя философскія разсужденія, полное отсутствіе дѣйствія

заставляютъ зрителя оставаться совершенно холоднымъ къ пьесѣ»—таковъ отзывъ о ней виднаго театральнаго критика Берлина.

* * *

Новыя пьесы Фульда («Примѣръ») и Макса Дрейера («Дочь пастора изъ Стреладорфа») шли съ такимъ же приблизительно результатомъ; первая шла въ Новомъ драматическомъ театрѣ, вторая въ Лессингъ-театрѣ.

Лучшей постановкой этого года была пьеса Хардта «Шутъ Тантрисъ», шедшая въ томъ же Лессингъ-театрѣ. Театральные критики, расходясь въ въ оцѣнкѣ ея литературныхъ достоинствъ (часть критиковъ находила успѣхъ піесы не соотвѣтствующимъ ея оригинальности и новизнѣ, отрицала цѣнность разработки, данной Хардтомъ миѳу о Тристанѣ), очень дружно подчеркнули несомнѣнныя ея сценическія достоинства.

* * *

Изъ книгъ по вопросамъ театра, вышедшимъ въ Германіи, обращаетъ на себя вниманіе критико-біографическій очеркъ объ Адельбертѣ Матковскомъ, составленный по личнымъ воспоминаніямъ Максомъ Грубе (Берлинъ, изд. Германа Петеля). Очеркъ въ живой формѣ даетъ яркое представленіе о недавно скончавшемся артистѣ Берлинскаго Королевскаго Драматическаго театра, этомъ, по выраженію Ю. Баба, «послѣднемъ трагикѣ нѣмецкой сцены».

* * *

Все еще не падаетъ интересъ къ русскому балету, хотя онъ и выражается въ мало примѣчательныхъ статьяхъ, носящихъ компилятивный характеръ, какъ, напр., статьи П. Бархана въ «Schaubühne» и «Bühne und Welt»

* * *

О гастроляхъ Макса Рейнгардта въ Мюнхенѣ и объ Отто Брамѣ, какъ режиссерѣ Ибсеновскихъ пьесъ, даны обстоятельныя статьи Фейхтвангеромъ и Альфредомъ Польгаромъ въ той же «Schaubühne».

* * *

Въ изд. Вильгельма Браумюллера Рудольфомъ Тирольтомъ выпущена книга «Разное о театрѣ и искусствѣ», заключающая въ себѣ рядъ любопытныхъ афоризмовъ Лаубе, сыгравшаго замѣтную роль въ исторіи нѣмецкой сцены въ качествѣ режиссера и преподавателя драматическаго искусства. Нѣкоторые изъ этихъ афоризмовъ, какъ дающіе представленіе объ ихъ авторѣ мы считаемъ умѣстнымъ привести здѣсь: 1) «артисты, разбойничьи банды и солдаты требуютъ хорошихъ руководителей, иначе всѣ они никуда не годятся»; 2) «самопознаніе трудно для всякаго, вдвойнѣ трудно для актеровъ, ибо они, чтобы жить, должны жить иллюзіями»; 3) «говорятъ, нѣтъ молодыхъ талантовъ; говорятъ, нѣтъ драматическихъ дарованій вообще. Это неправда, я всегда находилъ ихъ; справедливо лишь то, что не такъ часто, какъ въ старину, рождаются сильные характеры»; 4) «ужасаетъ, до чего скверно говорятъ на нѣмецкой сценѣ. Мы вообще небрежно относимся къ своему языку. Французъ, итальянецъ, испанецъ берегутъ свой языкъ. Въ особенности французъ, который видитъ въ красивой рѣчи одинъ изъ главныхъ этаповъ своего развитія».

* * *

Максимиліанъ Гарденъ въ издательствѣ Эриха Рейса выпустилъ книгу характеристикъ, среди которыхъ нѣкоторыя посвящены сценическимъ дѣятелямъ. Къ числу лучшихъ принадлежитъ портретъ Режанъ, сдѣланный съ обычнымъ для талантливаго публициста мастерствомъ стиля. Какъ pendant къ этой работѣ можно отмѣтить интересную работу Германа Банга объ Элеонорѣ Дузе, печатавшуюся въ журналѣ «Nord und Süd».

ПИСЬМО ВЪ РЕДАКЦІЮ.

Милостивый государь, г-нъ редакторъ!

Въ виду гибели множества памятниковъ искусства и старины въ Россіи, въ виду все возростающаго вывоза сокровищъ за границу и полнаго безучастія къ этому русской публики, за послѣднее время все болѣе и болѣе ощущалась потребность въ организаціи общества, имѣющаго задачей препятствовать гибели въ Россіи культурныхъ вкусовъ и традицій прошлаго. Съ этой цѣлью основано и приступаетъ къ дѣятельности о-во защиты и охраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины.

Задачи нашего общества: препятствовать разрушенію, поддерживать и способствовать сохраненію въ Россіи всѣхъ памятниковъ, имѣвшихъ художественную или историческую цѣнность, независимо отъ созданія ихъ. Архитектурныя постройки, памятники кладбищъ, картины, бронза, фарфоръ, скульптура, гравюры, предметы художественной промышленности—все это, составляющее культурное достояніе Россіи, подлежитъ сохраненію и защитѣ.

Съ этой цѣлью общество имѣетъ въ виду самую широкую пропаганду для развитія въ массахъ уваженія и любви къ предметамъ старины и искусства. Обществомъ будутъ издаваться брошюры и художественныя изданія, читаться лекціи и устраиваться выставки, въ случаѣ, если какимъ либо памятникамъ искусства и старины грозитъ гибель, общество будетъ вступаться въ защиту ихъ, какъ ходатайствомъ передъ соотвѣтственными вѣдомствами и учрежденіями, такъ и путемъ воззваній къ публикѣ въ газетахъ и журналахъ.

Наконецъ, общество займется регистраціей памятниковъ и художественныхъ собраній, находящихся въ Россіи.

Настоящимъ письмомъ мы обращаемся ко всѣмъ, кому дороги культурные завѣты Россіи, съ покорнѣйшей просьбой сообщать въ бюро общества свѣдѣнія о памятникахъ искусства и старины, близкихъ къ разру-

шенію, о колекціяхъ, которыя подлежатъ продажѣ за границу, а также приглашаемъ всѣхъ лицъ, желающихъ намъ содѣйствовать, вступить въ непосредственное съ нами общеніе. Членскій взносъ 5 рублей въ годъ. Уставъ о-ва высылается по первому требованію.

Секретарь о-ва защиты и сохраненія въ Россіи памятниковъ искусства и старины

Баронъ *Н. Врангель.*

С.-Петербургъ,
Бассейная, 27.

«Режиссеръ» д-ра К. Гагемана,—переводъ П. П. Немвродова. Москва—1909—Кіевъ, ц. 50 к.

Критическій отзывъ съ нѣкоторымъ запозданіемъ имѣетъ свои несомнѣнныя преимущества—чары новости, всегда гипнотическія въ положительномъ или отрицательномъ смыслѣ, уже безсильны, быстрота оцѣнки становится лишней, можно подвести уже кое-какіе итоги спросу произведенія на книжномъ рынкѣ и наконецъ прослѣдить, какое вліяніе имѣлъ данный трудъ на мысли, на чувства, на творчество другихъ.

«Режиссеръ» К. Гагемана очень скромная книга. Никакого переворота она у насъ не создала и спросъ на нее, насколько мнѣ удалось выяснить, былъ сравнительно небольшой. Причину этого легко найти въ полномъ отсутствіи у нашей театральной публики интереса къ техникѣ искусства и въ нѣкоторой устарѣлости самого произведенія;—книжка К. Гагемана была написана и издана въ Германіи въ 1902 г., у насъ же появилась въ 1909 г. За эти семь лѣтъ революціи нашей сцены театральная дидактика добросовѣстнаго К. Гагемана, несомнѣнно, должна была потерять много соли и остроты. И тѣмъ не менѣе, я рѣшительно утверждаю, что «Режиссеръ» К. Гагемана хорошая книжка, съ которой не просто должно, но должно какъ можно скорѣй познакомиться и публикѣ и въ особенности нашей актерской безпринципной необразованной братіи.

Въ самомъ дѣлѣ!—гдѣ у насъ книги о режиссерѣ, достойныя рекомендаціи?.. Брошюра И. Рудина «Режиссеръ въ современномъ театрѣ»,—очень односторонній, отнюдь не исчерпывающій всей полноты понятія режиссуры, трудъ, и «Режиссеръ» Н. В. Корецкаго,—компиляція изъ малограмотныхъ и дурного тона «Школы театральнаго искусства» Бурлакова, «Сценическаго искусства» Свѣдѣнцева и совершенно устарѣвшаго «Театральнаго искусства» П. Боборыкина. Книжка Н. В. Корецкаго, повидимому, пользуется кое какимъ успѣхомъ исключительно по пословицѣ «на безрыбьи и ракъ рыба», т. к., несмотря на то, что она выпущена 3-мъ изданіемъ, вѣянье времени лишь внѣшне коснулось этой коммерческой компи-

ляціи и сценическій дѣятель не найдетъ въ ней указаній серьезнѣе, чѣмъ, напр., «обращеніе съ вѣеромъ требуетъ отъ актрисы спокойствія и непринужденности манеры держать и обмахиваться» (стр. 64).

Много дѣльнаго, любопытнаго, вѣрнаго и полезнаго разбросано на страницахъ журналовъ и въ отчетахъ двухъ режиссерскихъ съѣздовъ, но увы! не заключенное въ рамки недорогой книги, оно не будитъ въ актерѣ желанья познакомиться и научиться. Переводъ и изданіе «Режиссера» К. Гагемана (цѣна всего на всего 50 к.!) заслуживаетъ въ виду всѣхъ этихъ обстоятельствъ прямо таки благодарственнаго отношенія.

Въ своемъ предисловіи д-ръ К. Гагеманъ объясняетъ, что онъ «хотѣлъ лишь дать, такъ сказать, оріентирующій планъ, краткій обзоръ того, что долженъ дѣлать режиссеръ съ момента полученія рукописи до окончательной постановки пьесы на сцену; дать принципіальную характеристику тѣхъ различныхъ фазисовъ, которые должны пройти приготовленія къ постановкѣ, и, наконецъ, сдѣлать опытъ принципіальнаго разрѣшенія важнѣйшихъ вопросовъ». Написана эта книга для публики, но авторъ ея полагаетъ (и совершенно справедливо), что режиссеры и актеры точно такъ же найдутъ, чѣмъ воспользоваться въ критическихъ мѣстахъ его работы.

Что касается самаго плана режиссерской работы, то онъ преподанъ К. Гагеманомъ хорошо, толково, безъ архаическаго привкуса или фразерства, интересно и я бы сказалъ исчерпывающе, еслибъ только это слово подходило къ тому неисчерпаемому, чѣмъ является въ возможности многообъемлющее, безконечно разнообразное искусство режиссера.

Послѣ выразительнаго вступленія и вполнѣ пріемлемой философіи на предметъ пересадки законченнаго драматическаго произведенія на сцену, К. Гагеманъ достаточно подробно и удовлетворительно разъясняетъ условія и задачи современной режиссуры. Единственно, что можно здѣсь поставить въ вину автору, претендующему на убѣдительность своего построенія «Режиссера»,—это изрядное пренебреженіе историческимъ матеріаломъ, столь удобнымъ, а часто и необходимымъ для полноты освѣщенія совре-

менныхъ проблемъ. Несомнѣнно, что болѣе или менѣе содержательный историческій очеркъ сценической постановки скорѣй бы примирилъ предубѣжденнаго актера съ вѣрнымъ въ общихъ чертахъ опредѣленіемъ режиссера, какъ замѣстителя драматурга на сценѣ, какъ лица, которое само должно быть отчасти драматургомъ. К. Гагеманъ дѣльно замѣчаетъ, что глазомѣръ режиссера «долженъ все время обращаться къ цѣлому, которому служитъ каждый единичный исполнитель и самъ руководитель—въ первую голову, разумѣется, не подавляя ничьей индувидуальности. Цѣлью режиссера должна быть возможность приспособить индувидуальность каждаго отдѣльнаго исполнителя къ общей картинѣ пьесы. Актеръ создаетъ характеръ роли, разумѣется, руководствуясь содержаніемъ пьесы и отнодолженъ дать основной тонъ пьесѣ и слѣдить за тѣмъ, чтобы съ этого тона не спадали». Не можетъ быть сомнѣнія въ томъ, что такія и имъ подобныя утвержденія конечно звучали бы гораздо убѣдительнѣе послѣ солидной исторической прелюдіи.

Тонъ книги К. Гагемана даетъ увѣренность, что онъ больше знаетъ о режиссурѣ и ея эволюціи, чѣмъ повѣствуетъ; — мы словно натыкаемся все время на излишнюю и неумѣстную скромность богача.

Что особенно пріятно отмѣтить въ его трудѣ,—это суровый, но безуловно справедливый судъ надъ крайностями «мейнингейнщины», а стало быть и «станиславщины». «Быть этнографическимъ или археологическимъ музеемъ отнюдь не является задачей сцены»,—заключаетъ К. Гагеманъ, говоря о неизбѣжно-условной натуральности театральнаго представленія. И далѣе: «мейнингейнцы, или вѣрнѣе ихъ послѣдователи, внесли на сцену большую ошибку: страсть къ несущественному»...

Коснувшись многихъ мелочей и разобравшись въ нихъ вплоть до вопроса о музыкальныхъ антрактахъ, вызовахъ и пр., К. Гагеманъ останавливается въ концѣ своего труда на злободневномъ вопросѣ о стилѣ и стилизаціи. И эта часть представляется мнѣ наиболѣе слабой по своей доказательности. Это поистинѣ наиболѣе спорное изъ всего, что преподноситъ читателю почтенный авторъ. «Природа, говоритъ онъ,—это то, что

создалось безъ помощи человѣка... Искусство же есть упрощенная человѣкомъ, одухотворенная и очищенная натура. Упрощеніе явленій природы, очистка ихъ отъ несущественныхъ мѣшающихъ мелочей и есть стилизація». Здѣсь явное смѣшеніе понятій симплификаціи и стилизаціи; опредѣленіе К. Гагемана относится къ нѣсколько расширенному понятію симплификаціи, подъ которымъ дѣйствительно подразумѣвается художественное упрощеніе предмета (явленій природы); стилизація же есть выявленіе сущности предмета, причемъ это художественное выявленье хотя и можетъ идти по пути симплификаціи, но отнюдь не связано логически методомъ послѣдняго; предметъ остается стилизованнымъ даже и тогда, когда въ части его допущенъ пріемъ какъ разъ обратный симплификаціи—комплификація, напр., нарочито детально вырисованные цвѣточные узоры на платьѣ героини, представленной въ общемъ методомъ упрощенія облика и т. д.

Не менѣе ошибочнымъ представляется и утвержденіе К. Гагемана, что «сколько бы мы ни дѣлили пьесы на реалистическія и стилистическія, все дѣло все таки сводится не къ двумъ различнымъ манерамъ игры, а лишь къ модификаціи одной и той же манеры ея». Достаточно вспомнить покойную В. Ѳ. Коммиссаржевскую въ «Сестрѣ Беатрисѣ» и въ «Дикаркѣ», чтобъ не согласиться съ К. Гагеманомъ.

Еще болѣе удивленья вызываетъ такое никчемное и неожиданное послѣ серьезнаго разбора задачъ режиссуры замѣчаніе, что режиссеромъ «не долженъ быть первый попавшійся актеръ съ извѣстнымъ навыкомъ и нѣсколько увеличеннымъ жалованьемъ». Какъ будто это само собой не разумѣется!

Вообще послѣднія десять страницъ книги невыгодно отличаются отъ предшествующихъ.

Это объ авторѣ книгѣ. Теперь «два слова» о переводчикѣ.

Напрасно П. П. Немвродовъ «выпустилъ (исключилъ) все то, что, по признанію самого автора, имѣетъ значеніе только для нѣмецкой публики и нѣмецкихъ сценическихъ дѣятелей». Между условіями сценическаго творчества на русской и германской сценахъ отнюдь не существуетъ

такой розни, чтобъ интересное для нѣмцевъ было безразлично для русскихъ. Къ тому же скромные размѣры «Режиссера» К. Гагемана скорѣй могли бы понудить ко включенію въ ея составъ мало-нужнаго, чѣмъ къ исключенію изъ нея относительно нужнаго.

Переводъ не блещетъ литературностью, но и не безтолковъ. Впрочемъ, такія выраженія, какъ «пришпориваніе способности къ фантазіямъ» или «натура», вмѣсто «природа», могли бы и отсутствовать при болѣе тщательной работѣ, согласно принципу saepe stylum vertere. Времени для исправленія подобныхъ погрѣшностей (а ихъ не мало въ книгѣ), было слишкомъ достаточно!—вѣдь переводъ оконченъ въ 1902 г., а изданъ въ 1909 г.!—цѣлыхъ 7 лѣтъ!

Или это скорѣе вина Н. А. Попова, подъ редакціей котораго изданъ переводъ?

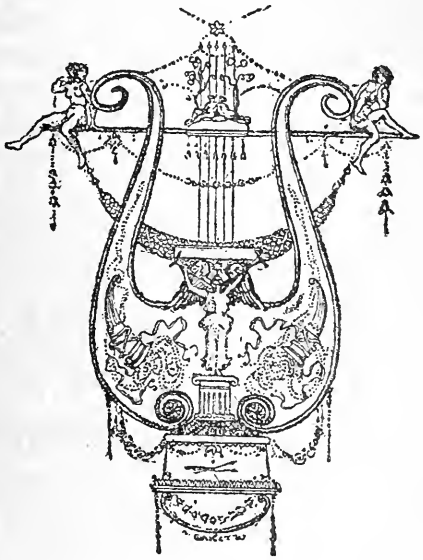
Н. Евреиновъ.

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



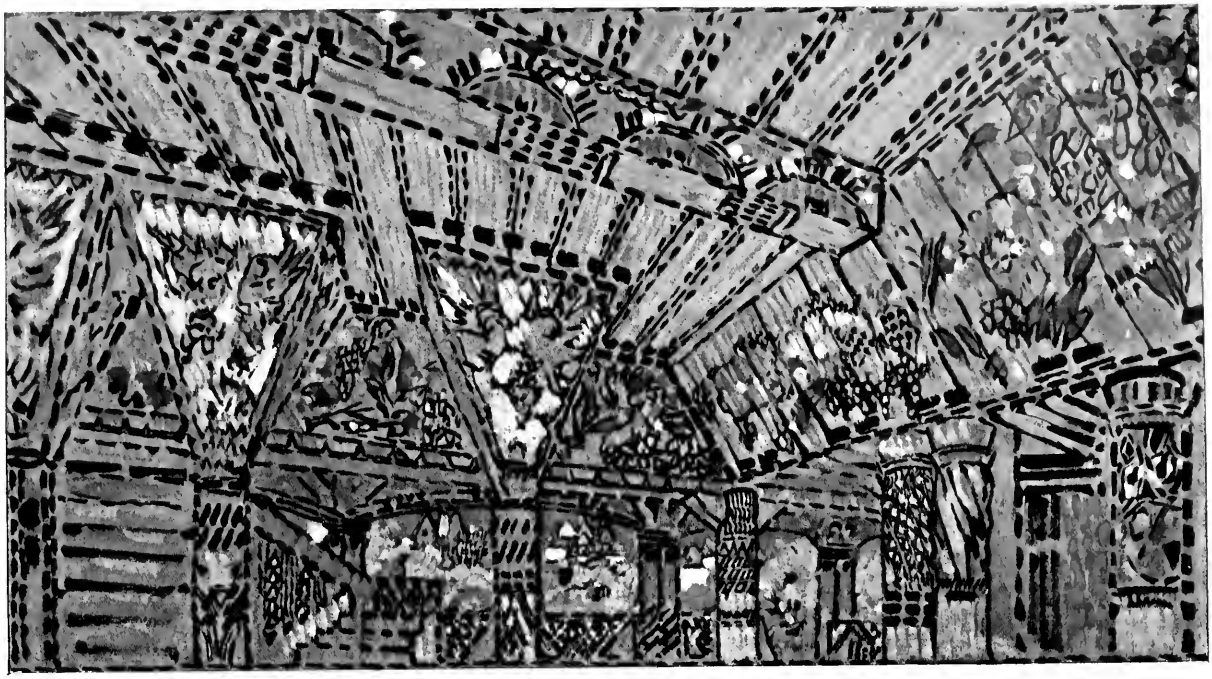
1910

ВЫПУСКЪ IV

СОДЕРЖАНІЕ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

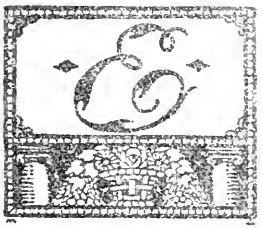
Продолженіе см. 3 стр. обложки.



ОСТРОВСКІЙ И СТАРИННАЯ ДРАМА [1]).

Н. КАШИНА.

III. „ДОХОДНОЕ МѢСТО" И КОМЕДІИ „БЕДНОЙ НЕВѢСТѢ" И „ГОРЕ ОТЪ УМА".

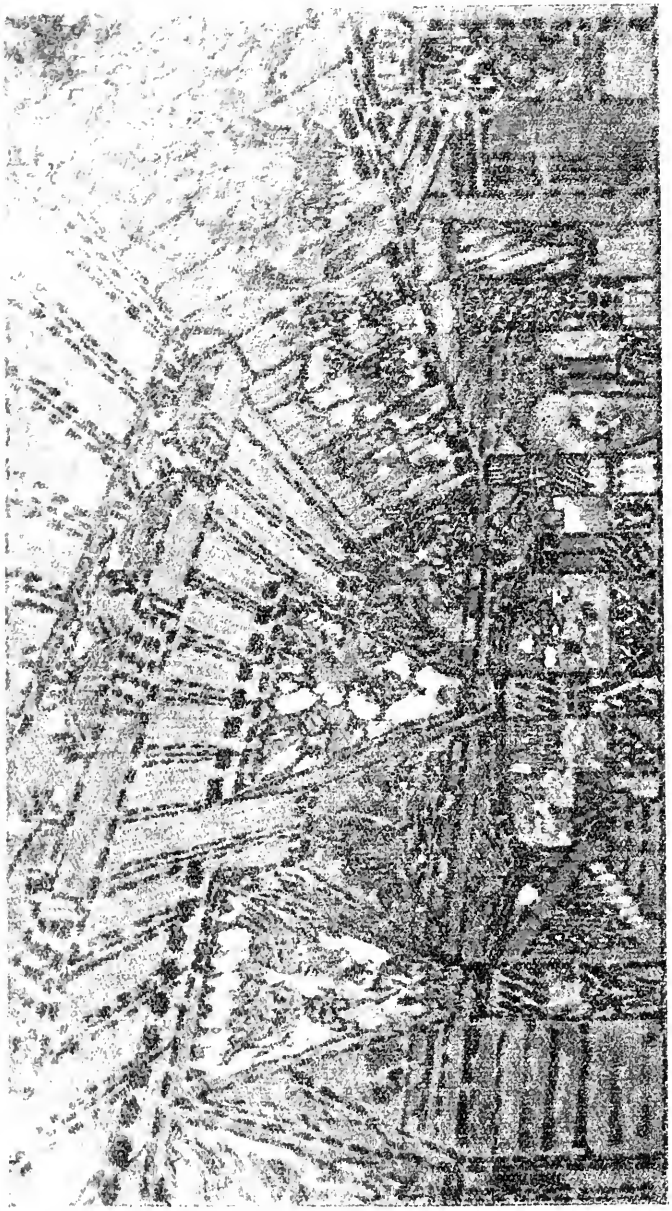


ЩЕ въ ранн[illegible] [illegible]свящ[illegible]ыхъ изображенію купечеств[illegible] [illegible]й касался и міра чиновн[illegible] [illegible]ъ ограничивался введе[illegible] [illegible]ъ чиновничьяго круга [illegible] медіи «Свои люди [illegible] міра было такъ сказать совершенно [illegible] скахъ замоскворѣцкаго жителя» и въ «Н[illegible] «Бѣдной невѣстѣ» чиновничій міръ бы[illegible] самое заглавіе комедіи показываетъ, [illegible] этотъ міръ, и хотя Островскій дать [illegible] Максима Беневоленскаго, ясно однако, [illegible] не въ его личности. Лишь въ «Доходн[illegible] кистью нарисовалъ яркую картину чинов[illegible] вился на крупнѣйшемъ и исконнѣйшем[illegible] чествѣ, намекъ на которое, болѣе или [illegible] раньше, хотя бы въ лицѣ того же Бе[illegible] чество было захвачено и изображено [illegible] скихъ и кончая Бѣлогубовыми. М[illegible] самая болѣзнь, но и данъ ея діа[illegible] зло въ значительной степени [illegible] отношеній, говоритъ Добролюбо[illegible]

---

[1]) См. «Ежегод. Импер. театр[illegible]

[2]) Сочин. Н. А. Добролюбова [illegible]



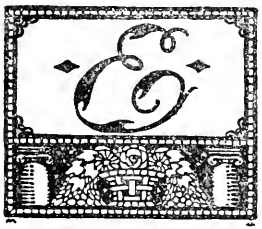
К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ ДЕКОРАЦІИ КЪ «ЗОЛОТОМУ ПѢТУШКУ» (I АКТЪ).

ОСТРОВСКІЙ И СТАРИННАЯ ДРАМА [1]).

Н. КАШИНА.

III. „ДОХОДНОЕ МѢСТО“ И КОМЕДІИ: „ЯБЕДА“ И „ГОРЕ ОТЪ УМА“.

I.



ЩЕ въ раннихъ своихъ произведеніяхъ, посвященныхъ изображенію купеческаго быта, Островскій касался и міра чиновничьяго. Но въ нихъ или авторъ ограничивался введеніемъ эпизодическихъ лицъ изъ чиновничьяго круга въ купеческую среду, какъ въ комедіи «Свои люди—сочтемся», или изображеніе этого міра было такъ сказать совершенно невиннаго свойства, какъ въ «Запискахъ замоскворѣцкаго жителя» и въ «Неожиданномъ случаѣ». Только въ «Бѣдной невѣстѣ» чиновничій міръ былъ захваченъ болѣе широко, но уже самое заглавіе комедіи показываетъ, съ какой стороны тутъ изображенъ этотъ міръ, и хотя Островскій далъ здѣсь высоко-художественный образъ Максима Беневоленскаго, ясно однако, что центръ тяжести пьесы лежитъ не въ его личности. Лишь въ «Доходномъ мѣстѣ» драматургъ широкой кистью нарисовалъ яркую картину чиновничьяго быта, въ которой остановился на крупнѣйшемъ и исконнѣйшемъ порокѣ этого міра, взяточничествѣ, намекъ на которое, болѣе или менѣе ясный, дѣлался авторомъ и раньше, хотя бы въ лицѣ того же Беневоленскаго. Но теперь взяточничество было захвачено и изображено очень широко, начиная отъ Вышневскихъ и кончая Бѣлогубовыми. Мало того, здѣсь не только изображена самая болѣзнь, но и данъ ея діагнозъ: указано то вліяніе, которымъ это зло въ значительной степени обусловливается. «Изложеніе семейныхъ отношеній, говоритъ Добролюбовъ [2]), и указаніе ихъ вліянія на обще-

---

[1]) См. «Ежегод. Импер. театр.». 1909 г., вып. IV.

[2]) Сочин. Н. А. Добролюбова. Спб. 1885. Изд. 4, т. III, стр. 118.

ственную дѣятельность представляется лучшею стороною этой комедіи» (т. е. «Доходнаго мѣста»).

Но интересно знать, не помогло ли Островскому какое-нибудь чужое произведеніе разобраться въ затронутомъ имъ вопросѣ, или если и не разобраться, то хотя не натолкнуло ли оно драматурга на мысль изобразить это явленіе въ своемъ произведеніи? Я полагаю, что здѣсь во всякомъ случаѣ дѣло не обошлось безъ посторонняго вліянія.

На основаніи того, что намъ извѣстно о творчествѣ Островскаго, мы, я надѣюсь, можетъ сказать, что прямое или косвенное указаніе на чье-либо произведеніе, встрѣчающееся у нашего драматурга, можетъ имѣть руководящее значеніе. Въ данномъ случаѣ, въ «Доходномъ мѣстѣ» такую роль играетъ пѣсня, вложенная въ уста Жадова: «Бери, большой тутъ нѣтъ науки» и заимствованная, какъ извѣстно, изъ комедіи Капниста «Ябеда». Эта пѣсня указываетъ намъ на то, что Островскій зналъ названную комедію и имѣлъ ее въ виду при созданіи «Доходнаго мѣста». Такимъ образомъ, невольно зарождается мысль, что «Ябеда» и могла оказать въ данномъ случаѣ то вліяніе на драматурга, о которомъ мы только что упоминали и которое, конечно, могло и не ограничиваться только заимствованіемъ одной пѣсни.

II.

Болѣе детальное сопоставленіе комедій Островскаго и Капниста поможетъ намъ разобраться въ поднятомъ нами вопросѣ. Такое сопоставленіе, только, на мой взглядъ, не вполнѣ достаточное, было сдѣлано еще А. Незеленовымъ въ его книгѣ: «Литературныя направленія въ Екатерининскую эпоху» (Спб. 1889). Вотъ что онъ писалъ по этому поводу [1]): «Есть историческая связь между ней (комедіей «Ябеда») и великой общественной комедіей нашего времени—«Доходнымъ мѣстомъ» Островскаго, въ которомъ также нарисована яркая картина чиновничьяго быта, чиновничьей неправды.

[1]) Назван. сочин., стр. 252.

Сходство этой стороны пьесъ идетъ до подробностей: и Островскій, какъ Капнистъ, изображаетъ, напримѣръ, пирушку своихъ героевъ на наворованныя деньги. Великій современный поэтъ имѣлъ въ виду пьесу Капниста, когда сочинялъ свою комедію: онъ вложилъ въ уста пришедшаго въ отчаяніе Жадова пѣсню прокурора Хватайки, одного изъ героевъ «Ябеды», пѣсню тоже почти перешедшую въ поговорку».

Но здѣсь должно имѣть въ виду слѣдующее: «въ комедіи «Ябеда» Капнистъ, по словамъ Е. С. Некрасовой [1]), яркими красками выводилъ на позоръ общественные пороки того времени: мздоимство, ябедничество, существованіе которыхъ хоть и не было тайной не только для самого общества, которое отъ нихъ много терпѣло, но и для царствующихъ особъ». Какъ ни боролись противъ этого зла различными путями, «зло тѣмъ не менѣе продолжало существовать—такъ глубоко оно вошло въ жизнь, такъ сильно вкоренилось въ нравы общества. Но никогда еще на Руси не раздавалась съ театральныхъ подмостокъ такая ѣдкая бичующая рѣчь, никогда еще порокъ взяточничества не былъ представленъ въ такихъ яркихъ краскахъ, въ такихъ сильныхъ стихахъ, никогда такъ не поражалъ публику, какъ въ «Ябедѣ». Къ этой въ общемъ правильной характеристикѣ комедіи должно прибавить, что Капнистъ, какъ впослѣдствіи Островскій, не только обрисовалъ самое зло, но и указалъ на тѣ условія, которыя его поддерживаютъ: и здѣсь мы находимъ указаніе на вліяніе семейныхъ отношеній на общественную дѣятельность. Такимъ образомъ, комедія Капниста могла подсказать Островскому самый діагнозъ болѣзни. Нечего говорить о томъ, что въ «Доходномъ мѣстѣ» діагнозъ поставленъ шире и художественнѣе, если такъ можно выразиться: эта широта и художественность объясняются прежде всего тѣмъ, что у Островскаго выведено значительно большее количество лицъ, воплощающихъ семейныя отношенія, а именно четыре: Вышневская, Кукушкина и ея дочери, Полина и Юлинька, да и Мыкинъ съ Досужевымъ разъясняютъ тотъ же вопросъ, тогда какъ у Капниста только

---

[1]) „Артистъ", 1894 г., № 42, стр. 90.

одно лицо, Фекла, жена Кривосудова, ибо дочь его, какъ совершенно не живое лицо, нейдетъ въ счетъ. Но въ данномъ случаѣ важно только общее сходство въ постановкѣ вопроса, потому что самые типы несомнѣнно созданы самимъ Островскимъ. Въ виду этого, на мой взглядъ, не слѣдуетъ придавать особеннаго значенія такимъ, наприм., подробностямъ, что жена Кривосудова беретъ всѣмъ: «и явствами, и матеріалами, и виномъ и т. д.» и что Бѣлогубовъ открываетъ карьеру полученіемъ жилетокъ.

Какъ выше было упомянуто, уже А. Незеленовъ отмѣтилъ, что оба драматурга изображаютъ пирушки своихъ героевъ на наворованныя деньги, съ тою только разницею, что въ «Ябедѣ» эта сцена происходитъ въ домѣ Кривосудова, что объясняется стремленіемъ соблюсти единство мѣста по требованіямъ ложно-классической теоріи драмы, а въ «Доходномъ мѣстѣ» въ трактирѣ, что конечно, гораздо правдоподобнѣе. Любопытно, что въ «Ябедѣ» есть одна подробность, которая могла подсказать Островскому мысль перенести эту сцену въ трактиръ. Добровъ, входя въ комнату, гдѣ только что пировали чиновники, и видя разбросанныя бутылки и проч., говоритъ:

«Ба, ба! да это что?—Что за трактирна стойка?
«Какъ вижу, тутъ была изрядная попойка;
«И не пирушечка, а полновѣсный пиръ».

Упоминаніе о трактирной стойкѣ и могло подсказать Островскому мысль сдѣлать эту перемѣну въ мѣстѣ дѣйствія.

Въ связи съ этой сценой «Доходнаго мѣста» должно отмѣтить еще одну подробность. Пирушка кончилась, участники расходятся, и вошедшій Досужевъ напутствуетъ уходящихъ чиновниковъ словами: «Не стая вороновъ слеталась!» Это тотъ же самый пріемъ, какой употребленъ и Капнистомъ въ 1 явл. I-го дѣйствія, гдѣ мы находимъ такую характеристику чиновниковъ съ ихъ отрицательныхъ сторонъ; разница только въ томъ, что у Капниста эта характеристика слишкомъ длинна, ибо характеризуется каждый чиновникъ въ отдѣльности, а у Островскаго вся она уложилась въ одну фразу, что содѣйствуетъ большей художественности. Разница въ пріемахъ заключается еще и въ томъ, что у Капниста эта характеристика

предшествуетъ той сценѣ пирушки, въ которой чиновники сами показываютъ себя, тогда какъ у Островскаго сцена пирушки предшествуетъ словамъ Досужева, благодаря чему не было надобности въ длинной характеристикѣ, и такимъ образомъ, не вошелъ въ драму столь противорѣчащій ея сущности эпическій элементъ.

Какъ артистически пользовался Островскій тѣми пріемами, которые примѣнялъ авторъ «Ябеды», показываетъ такой примѣръ: 5-е явленіе IV-го дѣйствія этой комедіи, въ которомъ происходитъ разбирательство дѣла Прямикова и Провалова, рѣшеннаго, какъ извѣстно, въ пользу Провалова, оканчивается такими репликами:

Кривосудовъ *(Кохтину)*. Подите.
И это набѣло переписать велите.
Кохтинъ *(Наумычу)*. Ты регистратору отдай лишь моему;
Да чтобъ не показалъ отнюдь онъ никому!
Наумычъ. Какъ разъ исполню все.—Слуга вашъ всепокорный!
(Уходитъ).

Припомните сцену Юсова съ Бѣлогубовымъ (I д., явл. 3), гдѣ также идетъ рѣчь о перепискѣ бумаги, но рѣчь, ярко характеризующая обоихъ собесѣдниковъ. Такимъ образомъ, одно замѣчаніе «Ябеды» дало толчокъ къ созданію цѣлой высоко-художественной сцены.

Слѣдуетъ обратить вниманіе еще на одну подробность, которая, на мой взглядъ, очень характерна для творчества Островскаго. Въ 1-мъ явленіи I-го дѣйствія «Ябеды» повытчикъ Добровъ даетъ Прямикову совѣты, какъ ему слѣдуетъ поступить, чтобы выиграть дѣло, именно онъ совѣтуетъ дать взятки чиновникамъ, хотя самъ лично отъ взятки отказывается. Прямиковъ же отказывается такъ поступить и, между прочимъ, говоритъ:

«Но я все правдою привыкъ, мой другъ, строчить.
Имѣній могутъ всѣхъ они меня лишить,
Но не принудятъ ввѣкъ на подлость и пронырства».

Въ параллель къ этому разговору можно привести разговоръ Жадова съ Вышневскимъ, гдѣ послѣдній также даетъ первому совѣты, какъ жить,

совѣты очень практическаго характера, хотя самъ, въ свою очередь, изъ боязни упрековъ въ лицепріятіи отказывается исполнить просьбу Жадова о предоставленіи ему мѣста. Проводя такую параллель, я вовсе не имѣю въ виду утверждать, что Жадовъ соотвѣтствуетъ Прямикову, что первый созданъ подъ вліяніемъ втораго (хотя здѣсь какъ разъ это возможно), а тѣмъ болѣе, что Вышневскій соотвѣтствуетъ Доброву. Тутъ дѣло не въ лицахъ, а въ пріемѣ. Заимствовавъ тотъ или другой пріемъ или мотивъ, Островскій не разбиралъ, къ какимъ лицамъ онъ будетъ примѣненъ. Вѣдь, напримѣръ, въ параллель тому же Доброву можно привести и Досужева, который также даетъ Жадову практическіе совѣты виномъ заливать горе.

Удивительно, что А. Незеленовъ, хотя, впрочемъ, въ его задачу не входило такое детальное сопоставленіе двухъ нашихъ комедій, не отмѣтилъ все-таки одной подробности, которая рѣзко бросается въ глаза, а именно, что и въ «Ябедѣ» и въ «Доходномъ мѣстѣ» развязкой является преданіе суду, хотя и тутъ есть разница. Въ «Ябедѣ» предаютъ суду всю гражданскую палату, причемъ ея членамъ угрожаетъ строгое наказаніе. Но устами служанки Анны и повытчика Доброва выражается затаенная надежда всѣхъ этихъ чиновниковъ, что все имъ съ рукъ сойдетъ:

«Впрямь: моетъ, говорятъ вѣдь, руку де рука,
А съ уголовною гражданская палата,
Ей-ей, частехонько живетъ запанибрата.
Не то, при торжествѣ уже какомъ ни есть,
Подъ милостивый васъ поддвинутъ манифестъ».

Въ «Доходномъ мѣстѣ» подъ судъ попадаетъ, главнымъ образомъ, Вышневскій, Юсовъ же, по его словамъ, «собственно не подлежитъ большой отвѣтственности», хотя полагаетъ, что и его, «по нынѣшнимъ строгостямъ, отставятъ», и онъ долженъ будетъ «бѣдствовать, безъ куска хлѣба». Такимъ образомъ и тутъ, заимствовавъ мотивъ, Островскій остается самобытенъ и въ его примѣненіи показываетъ себя опытнымъ драматургомъ.

Но заимствовавъ этотъ мотивъ, нашъ авторъ неизбѣжно долженъ былъ идти за своимъ источникомъ и въ дальнѣйшемъ его развитіи. Узнавъ,

что всѣхъ чиновниковъ отдаютъ подъ судъ, жена Кривосудова восклицаетъ: «За что?». — «Юсовъ, за что я погибъ?», спрашиваетъ, въ свою очередь и Вышневскій, но опять-таки отвѣты въ обоихъ случаяхъ даются совершенно различные.

Послѣ разговора по этому поводу въ «Ябедѣ» слѣдуетъ ссора Кривосудова съ женой: онъ обвиняетъ жену въ томъ, что черезъ нее и онъ, и весь его домъ погибъ. Въ «Доходномъ мѣстѣ» также слѣдуетъ ссора Вышневскаго съ женой, но только по другимъ причинамъ. Вышневскій уже въ самомъ началѣ комедіи упрекнулъ жену въ томъ, что онъ ради нея «рискнулъ» болѣе, нежели позволяло благоразуміе; поэтому авторъ долженъ былъ придумать какой-нибудь новый мотивъ ссоры, и Островскій побѣдоносно вышелъ изъ затрудненій, вложивъ въ уста Вышневскаго обвиненіе жены въ измѣнѣ, обусловленное, въ свою очередь, полученіемъ Вышневскимъ ея писемъ.

Сцена этой ссоры кончается въ «Ябедѣ» обморокомъ жены Кривосудова. Вышневскаго, какъ извѣстно, постигаетъ ударъ: сходство пріема до нѣкоторой степени наблюдается и здѣсь. Должно, однако, прибавить, что въ «Ябедѣ» за обморокомъ Кривосудова слѣдуетъ приходъ Прямикова, который является съ цѣлью просить руки дочери Кривосудова Софьи. Въ «Доходномъ мѣстѣ» также подъ конецъ является новое лицо Жадовъ, который приходитъ съ цѣлью просить доходнаго мѣста, но только онъ приходитъ до удара, случившагося съ Вышневскимъ, что конечно гораздо естественнѣе, такъ какъ этотъ ударъ вполнѣ объясняется раздраженіемъ Вышневскаго, вызваннымъ ссорами съ женой и Жадовымъ. Опять, какъ видимъ, одинъ и тотъ же пріемъ въ обѣихъ комедіяхъ, приходъ новаго лица, но использованный каждымъ авторомъ совершенно самостоятельно.

До сихъ поръ, говоря о вліяніи «Ябеды» въ созданіи «Доходнаго мѣста, мы касались только заимствованія нашимъ драматургомъ тѣхъ или другихъ пріемовъ и мотивовъ. Обратимся теперь къ лицамъ комедіи Островскаго и посмотримъ, не сказалось ли и тутъ вліяніе старинной комедіи и, если сказалось, то въ какой формѣ. Процессъ творчества представляется

мнѣ въ данномъ случаѣ въ такомъ видѣ. Рѣзкая по сатирѣ комедія XVIII вѣка навела Островскаго на мысль изобразить взяточничество чиновниковъ и объяснить его вліяніемъ семьи. Въ виду этого намѣчаются двѣ группы лицъ: одна группа — лица, воплощающія первую половину задачи, т. е. сами чиновники съ ихъ взяточничествомъ, и другая — лица, воплощающія вліяніе семьи, т. е. всѣ женскіе типы, къ этой же группѣ придется, пожалуй, отнести и Мыкина, какъ лицо, свободное отъ этого вліянія.

Могла ли комедія Капниста оказать вліяніе на созданіе первой группы лицъ? Обратите вниманіе на то, насколько количественно эта группа въ «Доходномъ мѣстѣ» меньше, чѣмъ группа соотвѣтствующихъ лицъ въ «Ябедѣ», и какъ строго и экономно составлена ея схема въ первой изъ названныхъ комедій. Вышневскій, Юсовъ, Бѣлогубовъ, представители взяточничества, и Жадовъ — противникъ его — вотъ лица этой группы. Важный чиновникъ, его подчиненный; мелкій чиновникъ, подчиненный второму, и такой же мелкій чиновникъ, только съ другими взглядами — вотъ схема этой группы. Между тѣмъ, у Капниста, эта группа состоитъ изъ восьми человѣкъ, но главное то, что всѣ эти лица, несмотря на характеристику, данную каждому изъ нихъ повытчикомъ Добровымъ, сливаются въ общую массу. Ясно, что въ этомъ случаѣ комедія Капниста не могла играть никакой роли, тутъ скорѣе можно видѣть вліяніе другого знаменитаго произведенія нашей драматической литературы, но объ этомъ ниже. Но можетъ быть, самыя лица настоящей комедіи Островскаго создались подъ вліяніемъ комедіи Капниста, если не всѣ, то можетъ быть, нѣкоторыя. Въ этомъ случаѣ слѣдуетъ обратить вниманіе на слова повытчика Доброва, сказанныя при отказѣ отъ предложенной награды:

«Никакъ благодарю.—Давно бы я деревню
Купилъ, когда-бъ такъ бралъ, какъ многіе берутъ,
Впредь до рѣшенья дѣлъ, за предлежащій трудъ.
Такихъ неправедныхъ нажитковъ я чуждаюсь;
Съ женой, съ дѣтьми трудомъ и правдою питаюсь.
А если правое чье дѣло верхъ беретъ
И правый мнѣ за трудъ въ признательность даетъ,

И. И. СУДЬБИНИНЪ ВЪ РОЛИ ЛЮБИМА ТОРЦОВА.
«БѢДНОСТЬ НЕ ПОРОКЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

[illegible]мъ видѣ. Рѣзкая по сатирѣ комедія [illegible] мысль изобразить взяточничество чинов- [illegible] семьи. Въ виду этого намѣчаются двѣ [illegible] воплощающія первую половину задачи, [illegible] взяточничествомъ, и другая — лица, вопло- [illegible] женскіе типы, къ этой же группѣ придется, [illegible] какъ лицо, свободное отъ этого вліянія.

[illegible]ниста оказать вліяніе на созданіе первой группы [illegible] то, насколько количественно эта группа въ [illegible] чѣмъ группа соотвѣтствующихъ лицъ въ [illegible] экономно составлена ея схема въ первой изъ [illegible]евскій, Юсовъ, Бѣлогубовъ, представители взяточ- [illegible]тивникъ его — вотъ лица этой группы. Важный [illegible]й; мелкій чиновникъ, подчиненный второму, и [illegible]къ, только съ другими взглядами — вотъ схема [illegible] Между [illegible] у Капниста, эта группа состоитъ изъ восьми [illegible] главное [illegible] что всѣ эти лица, несмотря на характеристику, [illegible]ому изъ [illegible] повытчикомъ Добровымъ, сливаются въ общую [illegible] что въ [illegible]къ случаѣ комедія Капниста не могла играть [illegible], тутъ [illegible] можно видѣть вліяніе другого знаменитаго [illegible] нашей дра[illegible]ческой литературы, но объ этомъ ниже. Но [illegible] самыя лу[illegible] настоящей комедіи Островскаго создались подъ [illegible]медіи Капни[illegible] если не всѣ, то можетъ быть, нѣкоторыя. Въ [illegible] слѣдуетъ [illegible]тить вниманіе на слова повытчика Доброва, [illegible] при отказ[illegible] предложенной награды:

«Никакъ благо[illegible]ж.—Давно бы я деревню
Купилъ, когда[illegible] такъ бралъ, какъ многіе берутъ,
Впредь до рѣш[illegible] я дѣлъ, за предлежащій трудъ.
[illegible] исправ[illegible]хъ нажитковъ я чуждаюсь:
[illegible]ьми трудомъ и правдою питаюсь.
[illegible] дѣло верхъ беретъ
[illegible]трудъ въ признательность даетъ,

«Бѣдность не порокъ». А. Н. Островскаго.
N. N. Сурренинъ въ роли Любима Торцова.

То, признаюсь, беру,—мнѣ совѣсть не пеняетъ:
Я принимаю даръ; бездѣльникъ вынуждаетъ» (д. I, явл. 1).

Въ этихъ словахъ Доброва слишкомъ ясно слышится обычная для ложноклассической комедіи мораль, сразу чувствуется фальшивость ихъ тона, и у такого знатока чиновничьяго быта и такого реалиста-художника, какъ Островскій, они вполнѣ естественно по чувству контраста могли вызвать представленіе о другомъ лицѣ, которое не можетъ не брать взятокъ, потому что его къ этому также вынуждаютъ, потому что иначе, по его словамъ, надъ нимъ будутъ смѣяться, хотя въ сущности это лицо — вовсе не такой злокачественный взяточникъ. Однимъ словомъ, эти рѣчи Доброва, могли навести драматурга на созданіе типа Досужева, который, повторяю, вовсе не такой взяточникъ, какъ напр., Вышневскій, тоже оправдывающій свое взяточничество тѣмъ, что общество смѣется надъ тѣми, кто не беретъ взятокъ [1]). Ясно, что краски для этого образа нашъ драматургъ взялъ изъ жизни.

Островскій совершенно не вывелъ въ своей комедіи такихъ лицъ, которымъ пришлось бы обращаться къ этимъ чиновникамъ по какимъ-либо служебнымъ дѣламъ, иными словами не изобразилъ тяжущихся сторонъ, какъ это сдѣлалъ Капнистъ въ лицѣ Провалова и Прямикова. Но безжизненный образъ Прямикова могъ вызвать у драматурга мысль вывести въ своемъ произведеніи такое лицо, которое, подобно Прямикову, во всемъ желаетъ руководиться только одними самыми честными побужденіями и показать, устоитъ ли оно въ этой борьбѣ. Я имѣю въ виду, конечно, Жадова. Но мнѣ, однако, думается, что типъ Жадова навѣянъ другимъ классическимъ образомъ нашей драматической литературы, о чемъ опять-таки рѣчь будетъ ниже.

Что касается второй группы лицъ, воплощающихъ вліяніе семьи, то наоборотъ, у Островскаго она многочисленнѣе, хотя стройность и эконом-

---

[1]) Мнѣ думается, что Островскій такъ же смотрѣлъ на Досужева. Знаменательно во всякомъ случаѣ то, что впослѣдствіи онъ изобразилъ его въ роли благодѣтеля тѣхъ же купцовъ, о которыхъ онъ такъ презрительно отзывался.

ность схемы этой группы у него осталась совершенно та же, что и при созданіи первой группы.

Живой, хотя рѣзкій и грубый, образъ жены Кривосудова Феклы вполнѣ естественно побуждалъ на созданіе подобнаго лица, и Островскій выводитъ въ своей комедіи вдову коллежскаго ассесора, Фелисату Герасимовну Кукушкину, которая совѣтуетъ своимъ дочерямъ пилить своихъ мужей такъ, какъ это дѣлала Фекла. Нечего говорить о томъ, что, скажемъ, подражаніе вышло несравненно художественнѣе оригинала. Но тотъ принципъ контраста, который мы не разъ замѣчали въ творчествѣ нашего драматурга, сыгралъ свою роль и здѣсь и вызвалъ созданіе такого женскаго лица, которое придерживается совсѣмъ противоположныхъ взглядовъ, чѣмъ Кукушкина. Я говорю о Вышневской, которая по своимъ воззрѣніямъ представляетъ, конечно, полную противоположность Фелисатѣ Герасимовнѣ. Безжизненную Софью комедіи Капниста замѣнили яркіе и художественные образы Юлиньки и Полины, выведенные нашимъ драматургомъ, вѣроятно, безъ всякаго вліянія со стороны комика XVIII столѣтія.

Вотъ все, что мнѣ представлялось необходимымъ сказать при обсужденіи вопроса о вліяніи «Ябеды» на Островскаго при созданіи имъ «Доходнаго мѣста».

III.

Перехожу теперь къ другой нашей классической комедіи, которую также, на мой взглядъ, въ данномъ случаѣ нельзя игнорировать. Что это за комедія, будетъ ясно изъ слѣдующихъ словъ О. Миллера: «Но что же такое Жадовъ? въ самомъ ли дѣлѣ онъ человѣкъ «семи пядей», потому-то и противный Вышневскимъ и Юсовымъ, своего рода Чацкій, потому-то и объявляемый сумасшедшимъ, что слишкомъ въ немъ много того ума, который въ житейскихъ дѣлахъ причиняетъ горе? Мы ставимъ такой вопросъ, считая міръ Вышневскихъ и Юсовыхъ не чѣмъ инымъ, какъ міромъ Фамусовыхъ и Молчалиныхъ. Жадовъ, какъ и Чацкій, является въ этомъ, конечно, «темномъ», но не прямо самодурномъ мірѣ представите-

лемъ образованія. Только Жадовъ уже черезчуръ простодушный его представитель, это какая-то наивная институтка во фракѣ». Это сопоставленіе Жадова съ Чацкимъ несомнѣнно вызываетъ на сопоставленіе «Доходнаго мѣста» съ безсмертной комедіей Грибоѣдова.

Прежде всего, конечно, при этомъ сопоставленіи бросается въ глаза нѣкоторое соотвѣтствіе лицъ Жадова и Чацкаго, но предварительно я всетаки остановлюсь не на сходствѣ лицъ, а на сходствѣ пріемовъ. Я указалъ выше на схему первой группы лицъ, и мы видѣли, что въ основѣ этой схемы положенъ принципъ іерархической подчиненности. Тотъ же самый пріемъ мы находимъ и у Грибоѣдова. Оффиціальное положеніе Фамусова и Молчалина то же, что и Вышневскаго и Юсова: это начальникъ и его подчиненный. Только у Островскаго эта схема осложнилась тѣмъ, что онъ типъ подчиненнаго, такъ сказать, раздвоилъ, выведя двухъ лицъ, представляющихъ одинъ и тотъ же типъ, только въ разные моменты его развитія: одинъ—Юсовъ—въ пору его зрѣлости, когда онъ достигъ ужъ степеней извѣстныхъ, хотя еще можетъ мечтать до того, что «духъ захватываетъ», и о чинахъ, и орденахъ, и всякихъ угодьяхъ, и домахъ, и деревняхъ съ пустошами, другой—Бѣлогубовъ—при началѣ его карьеры. Впрочемъ, въ цѣляхъ истины должно замѣтить, что тотъ же самый пріемъ олицетворенія одного и того же типа въ различные моменты его развитія примѣненъ былъ Островскимъ и раньше въ его комедіи «Свои люди — сочтемся»; но это не исключаетъ возможности, что Островскій, конечно, и раньше учился пріемамъ драматургіи, между прочимъ, и на классической комедіи Грибоѣдова, только ранѣе ему пришлось примѣнить этотъ пріемъ при изображеніи типовъ изъ купеческаго быта, въ настоящей же комедіи типовъ изъ того же чиновнаго міра, какой рисовалъ отчасти и Грибоѣдовъ.

Обращаюсь теперь къ типамъ Жадова и Чацкаго. Послѣдняго я имѣлъ въ виду, когда говорилъ, что Жадовъ навѣянъ не Прямиковымъ, а другимъ классическимъ образомъ нашей драматической литературы, и это потому, что образъ борца за новое и честное противъ стараго прежде всего соединяется у насъ съ именемъ Чацкаго. Но и тутъ несомнѣнно принципъ

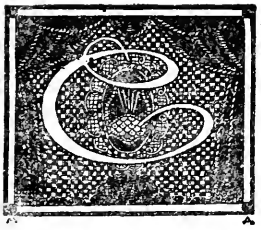
контраста сыгралъ свою роль. Жадовъ во всякомъ случаѣ не Чацкій, ибо послѣдній никогда не пойдетъ на компромиссъ. Однако, образъ этого рыцаря безъ страха и упрека могъ въ силу контраста вызывать въ представленіи образъ другого лица, которое, въ виду различныхъ обстоятельствъ, и прежде всего матеріальной нужды (ея-то вѣдь Чацкій не испытываетъ), можетъ поступиться своими убѣжденіями, пойти на компромиссъ, хотя при первомъ же урокѣ, данномъ ему жизнью, снова вернуться на честный путь.

Выше я привелъ мнѣніе О. Миллера, что міръ Вышневскихъ и Юсовыхъ—не что иное, какъ міръ Фамусовыхъ и Молчалиныхъ. Это мнѣніе, думается мнѣ, нуждается въ нѣкоторой поправкѣ. Вышневскій всетаки не Фамусовъ: этотъ послѣдній прежде всего московскій баринъ, служащій ради чиновъ, орденовъ и положенія въ обществѣ, а Вышневскій, прежде всего чиновникъ, который и немыслимъ безъ службы и взяточничества. Это, конечно, не мѣшаетъ имъ сходиться во взглядахъ, напримѣръ, относительно вопроса о бракѣ, разбираемаго, главнымъ образомъ, съ матеріальной стороны. Но любопытно, что Вышневскій уже не радѣетъ такъ родному человѣку: явившемуся къ нему въ первый разъ племяннику съ просьбой дать ему мѣсто съ большимъ жалованьемъ онъ отказываетъ, боясь упрека въ лицепріятіи.

Я считаю свою задачу оконченной. Изъ настоящаго разслѣдованія, я полагаю, можно сдѣлать тотъ несомнѣнный выводъ, что знаменитая комедія Островскаго «Доходное мѣсто» создалась подъ вліяніемъ двухъ столь же знаменитыхъ русскихъ комедій «Ябеда» и «Горе отъ ума», причемъ первой изъ нихъ, уступающей въ степени своей знаменитости, принадлежитъ, однако, большая степень вліянія, которое вообще сводится къ постановкѣ и разъясненію главнаго вопроса, къ заимствованію тѣхъ или другихъ мотивовъ, къ созданію дѣйствующихъ лицъ по принципу сходства или контраста.

АКТЕРЪ-ПИСАТЕЛЬ.

Б. ВАРНЕКЕ.



ЕМНАДЦАТАГО октября 1909 г. у театральной Москвы былъ большой праздникъ: справлялось сорокалѣтіе славной сценической дѣятельности одного изъ наиболѣе крупныхъ артистовъ Московскаго Малаго театра, Михаила Прововича Садовскаго. Еще при жизни своего великаго отца, 17 октября 1869 г. юный Садовскій дебютировалъ ролью Подхалюзина въ комедіи Островскаго «Свои люди сочтемся».

За эти четыре десятка лѣтъ въ непрерывной художественной работѣ Михаилъ Прововичъ создалъ длинную галлерею разнообразныхъ сценическихъ образовъ высокаго достоинства. Достаточно сказать, что, по единогласному приговору театральныхъ сторожиловъ, онъ явился лучшимъ Хлестаковымъ, который когда-либо выступалъ на подмосткахъ русской сцены. Если бы вся сценическая дѣятельность Михаила Прововича исчерпывалась созданіемъ одной только этой роли, и этого было бы вполнѣ достаточно, чтобы по праву поставить въ исторіи отечественнаго театра его имя рядомъ со славнымъ именемъ его великаго отца. Но, конечно, Михаилъ Прововичъ съ такимъ же успѣхомъ сыгралъ не мало еще другихъ отвѣтственныхъ ролей. Такъ, напримѣръ, кто видѣлъ его исполненіе хотя бы роли Мурзавецкаго въ «Волкахъ и овцахъ» Островскаго, тотъ, навѣрно, не забудетъ этой удивительной игры до конца дней своихъ, хотя здѣсь вниманіе зрителя въ неменьшей степени привлекало къ себѣ и несравненное исполненіе Г. Н. Ѳедотовой и А. П. Ленскаго, создававшихъ изъ своихъ ролей незабываемые перлы художественнаго совершенства. Такихъ въ полномъ смыслѣ этого слова классическихъ ролей въ обширномъ репертуарѣ М. П. Садовскаго наберется не одинъ десятокъ, но не о нихъ здѣсь будетъ рѣчь. Мнѣ хотѣлось бы остановить вниманіе читателей на другой сторонѣ дѣятельности М. П., на его чисто литературномъ творчествѣ.

Прежде всего М. П. Садовскій, какъ и весьма многіе другіе его това-

рищи по искусству, отъ перваго актера Ѳ. Г. Волкова,—если только ему основательно приписывается въ иныхъ источникахъ еще и сочиненіе пьесъ—вплоть до нынѣ здравствующихъ А. И. Южина, Н. Н. Ходотова, Г. Г. Ге и др. пишетъ пьесы. Онѣ ставились на сценѣ родного ихъ автору Малаго театра, смотрѣлись не безъ удовольствія, но особенно пышныхъ лавровъ въ вѣнокъ славы ихъ автора не вплели. Гораздо большаго вниманія заслуживаютъ его переводы многихъ пьесъ иностраннаго репертуара. Точно и притомъ вполнѣ художественно перевести иностранную пьесу задача очень нелегкая и требуетъ въ сущности, пожалуй, не меньшаго таланта и труда, чѣмъ самостоятельное творчество. Правда, здѣсь не приходится думать о фабулѣ, объ удачномъ и согласованномъ со сложными условіями сцены развитіи ея, но зато приходится тратить много усилій на то, чтобы всѣ оттѣнки оригинала были цѣликомъ переданы по-русски безъ нарушенія обычной у насъ манеры выражать свои чувства и мысли. Сохранить своеобразный колоритъ подлинника и не внести въ свой переводъ ничего непонятнаго, необычнаго или уродливаго для русскаго уха, вотъ вѣчныя Сцилла и Харибда, между которыми погибло безвозвратно множество усилій нашихъ переводчиковъ. Переводы однихъ находятся въ недосягаемомъ отдаленіи отъ оригинала. У другихъ переводы точны, но зато это достоинство, въ сущности безусловно необходимое, куплено цѣной такихъ непростительныхъ насилій надъ русской рѣчью, что при чтеніи ихъ подчасъ невольно начинаешь сомнѣваться: ужъ подлинно ли русскую книгу держишь въ рукахъ. Если эти требованія обязательны для каждаго переводчика, то для переводчика драматическихъ произведеній они обязательнѣе во сто разъ: вѣдь его текстъ будутъ не читать не спѣша въ тиши кабинета, гдѣ непонятое можно перечитывать хоть по пяти разъ, а станутъ схватывать на лету изъ устъ актера. Стало быть все непонятое съ перваго же разу погибнетъ безвозвратно. А затѣмъ надо хоть немножко пожалѣть бѣдныхъ актеровъ, которымъ зачастую приходится ломать языкъ надъ произнесеніемъ тѣхъ покушеній на стихи, которыми ихъ такъ часто угощаютъ переводчики, особенно, если имъ вздумается переводить «размѣромъ подлинника». Только

большой мастеръ стиха и тонкій знатокъ родной рѣчи можетъ удачно справиться съ переводомъ классической пьесы иностраннаго репертуара.

Среди переводовъ Михаила Прововича первое мѣсто по праву принадлежитъ такой трудной во всѣхъ отношеніяхъ пьесѣ, какъ «Федра» Расина. Онъ печатался въ свое премя на страницахъ «Артиста» за 1890 г. Вотъ для образца монологъ Федры изъ 2-й сцены 3-го акта:

О, Праведное небо! Что сегодня
Я сдѣлала?.. Сюда придутъ и мужъ мой
И сынъ его; свидѣтель гнусной страсти...
Онъ будетъ наблюдать, съ какимъ лицемъ
Осмѣлюсь я приблизиться къ отцу,
Какіе имъ неслыханные вздохи
Изъ груди вырвутся моей, какіе,
Отвергнутые имъ, неблагодарнымъ,
Потоки слезъ польються изъ очей.
Быть можетъ, честь Тезея охраняя,
Про страсть мою смолчалъ онъ? Неужели
Себѣ позволитъ онъ предать отца,
И вмѣстѣ съ тѣмъ царя? И весь свой ужасъ
Ко мнѣ сумѣетъ ли сдержать? Напрасно
Молчалъ бы онъ, я знаю всю свою
Негодность и себя не причисляю
Къ безстыднымъ женщинамъ, способнымъ сладкій
Покойный миръ вкушать въ своихъ проступкахъ,
Умѣющихъ смотрѣть безстыдно въ очи.
Ужасныя дѣла свои я знаю
И помню, кажется, что эти стѣны.
Всѣ зданія заговорить готовы
И ждутъ прихода мужа, чтобъ меня
Позорному подвергнуть обличенью.
Умру, и пусть меня отъ грязныхъ дѣлъ
Избавитъ смерть. Ужели такъ велико
Несчастье—кончить жизнь? О нѣтъ, предъ смертью
Несчастные не станутъ содрагаться...

Мнѣ страшно только за собой оставить
Запятнанное имя... О, какое
Ужасное наслѣдство бѣднымъ дѣтямъ!
Хотя Зевеса кровь ихъ мужество усилитъ,
Но будетъ имъ всегда тяжелой раной
Поступокъ матери... Подумать страшно,
Что имъ упрекомъ можетъ послужить
Разсказъ про мать преступную... Быть можетъ,
Подъ тяжестью подобнаго позора,
Они въ глаза другъ другу не посмѣютъ
Взглянуть.

Такъ легко льется этотъ монологъ въ переводѣ знатока сцены, а вотъ то же самое мѣсто въ переводѣ ученаго педагога Льва Поливанова (Москва 1896 г. 46 стр.).

Что совершила я!
О небо! Мой супругъ предстанетъ предо мною,
А съ нимъ и сынъ его! Увижу предъ собою
Свидѣтеля любви преступной я своей,
И устремитъ онъ взглядъ внимательныхъ очей.
Мое смущеніе съ злорадствомъ наблюдая:
Какъ встрѣчу ихъ, свои рыданья подавляя,
Которымъ онъ не внялъ, съ слезами на глазахъ.
Отвергнутыми имъ. Почувствуетъ ли страхъ
Тезея оскорбить? Скажи, молчать онъ станетъ,
Отца, властителя—какъ думаешь?—обманетъ?
И ненависть ко мнѣ сумѣетъ ли сдержать?
Нѣтъ, тщетно-бъ захотѣлъ онъ истину скрывать...

Но довольно. Даже бѣглое сопоставленіе этихъ двухъ отрывковъ достаточно ясно говоритъ само за себя. Всякій, мало мальски знакомый съ декламаціей, не можетъ не оцѣнить все преимущество перевода М. П. Садовскаго: у него стихи плывутъ гораздо свободнѣе и легче; удачными паузами, приходящимися по большей части на середину стиха, длинный монологъ разбитъ на рядъ отдѣльныхъ частей, изъ которыхъ поэтому

19  09

ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ,

ВНѢ АБОНЕМЕНТА,

артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ
представлено будетъ

въ первый разъ:

ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ.

Небылица въ лицахъ.

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Музыка Н. А. Римскаго-Корсакова. Слова В. Бѣльскаго (по Пушкину).

Декораціи по эскизамъ академика К. А. Коровина.

I и III акты работы г. Овчинникова.
II актъ г. Внукова.

Костюмы по рисункамъ академика К. А. Коровина:
мужскіе—І. П. Наюікайтиса, женскіе—Е. П. Аниханової, обувь П. М. Пироне.

Solo на скрипкѣ исполнитъ г. Крейнъ.
на альтѣ „ г. Эмме.
на віолончели „ г. Эрлихъ

Во II актѣ группы рабынь поставлены г. Мординиымъ.
Участвуютъ: г-жи Алексѣева, Алексѣевцева, Дмитріева, Мазырина, Чернобаева, Штюрмеръ, Иванова 2, Шидловская, Галейзовская, Сергѣева, Грабовская, Лебедева 2

ДѢЙСТВУЮЩІЕ:

Додонъ, воевода могущественнаго царя . . . . . г. Осиповъ.
Гвидонъ } сыновья воеводы . . . . г. Гарденинъ.
Афронъ } сыновья воеводы . . . . г. Чистяковъ.
Полканъ. . . . . г. Толкачевъ.
Амелфа-ключница . . . . . г-жа Синицына.
Звѣздочетъ . . . . . г. Боначичъ.
Шемаханская царица . . . . . г-жа Нежданова.
Золотой пѣтушокъ . . . . . г-жа Попелло-Давыдова.

Капельмейстеръ г. **Сукъ**

Сценическая постановка режиссера г. Шнафера

Начало въ 8 ч., окончаніе около 11 ч.

Типографія ИМПЕРАТОРСКИХЪ Московскихъ Театровъ
Поставщикъ Двора Его Величества Т-во Скоропечатня А. А. Левенсонъ
Москва. Тверская, Мамоновскій пер., соб. д. 5

каждую можно произнести съ большей законченностью и опредѣленностью, почему весь смѣняющійся ходъ мыслей и чувствованій Федры западаетъ гораздо глубже въ душу слушателя. Въ каждомъ періодѣ достаточно оттѣнена дѣйствительно наиболѣе существенная его часть. Нѣтъ нужды отмѣчать, что М. П. Садовскій избѣгаетъ такихъ нескладныхъ соединеній, какъ «тщетно-бъ захотѣлъ» и т. п. и что у него нѣтъ мѣста черезчуръ подчеркнутымъ и однообразнымъ рифмамъ. Все это дѣлаетъ его переводъ гораздо болѣе выигрышнымъ и удобнымъ для чистки. Не менѣе важна и другая его особенность. Въ переводѣ Льва Поливанова «Федра» съ напыщеннымъ языкомъ ея персонажей получаетъ слишкомъ важный, отрѣшенный отъ жизни характеръ. Переводъ М. П. Садовскаго снялъ этихъ персонажей съ ходулей; вложилъ имъ въ уста гораздо болѣе простую рѣчь, сдѣлалъ поэтому ихъ образы и ихъ душевныя переживанія гораздо болѣе для насъ понятными и близкими, открылъ для ихъ чувствъ свободный доступъ въ нашу душу и, этимъ создалъ надежный мостъ, соединяющій замыселъ поэта съ фантазіей зрителя, въ чемъ и состоитъ, кажется, главнѣйшая, но въ то же самое время и труднѣйшая задача переводчика.

Далеко не всѣ сдѣланные М. П. переводы пьесъ опубликованы. Такъ я слышалъ отъ большихъ знатоковъ дѣла восторженные отзывы о принадлежащемъ его перу переводѣ трагедіи Софокла «Эдипъ—царь». Наша литература обладаетъ не однимъ переводомъ этой трагедіи и среди нихъ по достоинствамъ, первое мѣсто безспорно принадлежитъ переводу г-жи Ольги Вейсъ, печатавшемуся въ «Русскомъ Обозрѣніи». И всетаки было бы очень любопытно видѣть въ печати и переводъ М. П. Какъ актеръ, онъ особенно тонко чувствуетъ потребности сцены и не могъ не принять ихъ во вниманіе въ своемъ переводѣ. Примѣръ «Федры» заставляетъ думать, что переводъ М. П. и для трагедіи Софокла обезпечилъ бы большій успѣхъ на подмосткахъ русской сцены.

Но въ томъ, что актеръ Садовскій пишетъ и переводитъ для сцены нѣтъ ничего удивительнаго и необычнаго. Наоборотъ, это вполнѣ законно и можно было бы безъ труда назвать не одну сотню актеровъ и у насъ

и на Западѣ, которые съ успѣхомъ и пользой для дѣла служили театру и своимъ перомъ.

Но М. П. Садовскій пишетъ не только для сцены. Имъ напечатанъ цѣлый рядъ разсказовъ, ничего общаго съ сценической дѣятельностью ихъ автора не имѣющихъ. Они появлялись сначала на страницахъ московскихъ журналовъ: «*Артистъ*», «*Русскій Вѣстникъ*», «*Русское Обозрѣніе*». Коренной москвичъ, М. П. Садовскій, кажется, никогда не печатался въ Петербургѣ, да, какъ это покажетъ дальнѣйшее изложеніе, его разсказы по своему духу и колориту слишкомъ тѣсно связанныхъ съ Москвой, ея особеннымъ людомъ и всѣмъ своеобычнымъ укладомъ ея исконной жизни. Въ 1899 г. редакція «Русскаго Вѣстника» издала всѣ беллетристическія работы М. П. въ двухъ изящныхъ томикахъ.

И писательская дѣятельность, какъ и сценическое творчество М. П., невольно заставляютъ думать о счастливомъ наслѣдіи, полученномъ имъ отъ своего великаго отца. Какъ извѣстно, Провъ Михайловичъ въ свое время былъ большой мастеръ слова и разсказы его гремѣли по Москвѣ. Но уйдя цѣликомъ въ работу для сцены, онъ самъ ими не дорожилъ и поэтому въ печать не пускалъ. Мы можемъ составить себѣ представленіе о нихъ, по записи, сдѣланной однимъ изъ преданнѣйшихъ его поклонниковъ и учениковъ, И. Ѳ. Горбуновымъ, («Русская Старина» 1873 г., № 3 стр. 421).

По сообщенію И. Ѳ. Горбунова, у Прова Михаиловича Садовскаго было пять разсказовъ: «О французской революціи», «О Наполеонѣ на островѣ св. Елены», «Разсказъ татарина», «Встрѣча двухъ пріятелей» и драма «Честь или смерть». Въ первомъ разсказѣ повѣствуется о томъ, какъ въ Парижѣ, гдѣ царствуетъ Людовикъ Филипповичъ, «началась конфузія». «Началась она съ иностранной министеріи—стали они булыжникомъ цвѣтныя стекла выбивать. Сейчасъ гг. перья (т. е. перы) въ сторону, епутаты въ другую; стража сдѣлала отпоръ, а народъ покрикиваетъ: не хотимъ, говоритъ, Людовика Филипповича! А онъ съ хозяйкой и дѣтками подъ окошкомъ сидитъ, да всю эту оказію-то и видитъ. Ну ему-то ничего, а ея

дѣло женское, — распылались очи-то, да не взыщите, потому народъ. Видитъ онъ, что дѣло плевое! Сейчасъ кличетъ квартальнаго. «Вы, говоритъ, голубчикъ квартальный, мнѣ другъ, аль нѣтъ?—Другъ, говоритъ,— «найми извозчика». Квартальный ему извозчика предоставилъ. Онъ супружницу съ дѣтками посадилъ, да изъ Парижу-то улепетывай. А они въ тѣ поры глумились, глумились, да шесть тысячъ тѣлесъ убіенныхъ во свидѣтельство и положили... Покончимши все это дѣло, по благопристойности ихней, жители града Парижа заявили, что у нихъ отъ сего числа будетъ провизорское (т. е. provisoire) правленіе, гдѣ и возсѣдаетъ главнѣющій уставщикъ безпутчины грѣховной генералъ Мартыновъ (т. е. Ламартинъ).

— «Господи, почто народы мятутся и людіе возмущаются тщетно?

— «Кушайте, Иванъ Парамоновичъ, не наше дѣло»!..

Но, конечно, этотъ обрывокъ не даетъ надлежащаго представленія объ удивительномъ умѣніи разсказывать, свойственномъ Прову Михайловичу. Гораздо больше даютъ матерьяла воспоминанія друзей свидѣтелей: того же И. Ѳ. Горбунова (изд. сочиненій А. Ѳ. Маркса II, 392) и особенно тоже удивительнаго разсказчика С. В. Максимова. въ его на рѣдкость художественныхъ и колоритныхъ статьяхъ про А. Н. Островскаго (*«Русская Мысль»* 1897, № 1) и Горбунова (*Тамъ же*, №12 за 1896 г.). Видно весь кружокъ, создавшій двухъ великихъ друзей, такъ счастливо дополняющихъ другъ друга: Островскаго и Садовскаго, особенно дорожилъ роднымъ словомъ, горячо радовался всякой удачной его обработкѣ и бережно собиралъ его сокровища.

Самъ М. П. сообщаетъ намъ про связь его разсказовъ съ Островскимъ. Вотъ что онъ говоритъ въ примѣчаніи къ первому изъ нихъ. «Въ концѣ семидесятыхъ годовъ въ одинъ изъ моихъ пріѣздовъ къ А. Н. въ Щелыково, мы по обыкновенію сидѣли съ нимъ около мельницы съ удочками. Рыба не клевала. А. Н. былъ скученъ; желая его развлечь, я принялся болтать всякій вздоръ и какъ-то незамѣтно перешелъ къ разсказу о томъ, какъ нѣкоторый бѣдный человѣкъ отъ нужды поступилъ въ дикіе. Пока я фантазировалъ на всѣ лады, А. Н. не спускалъ съ меня своихъ

ласково смѣющихся глазъ и, когда я кончилъ свое фантастическое повѣствованіе, онъ взялъ съ меня слово непремѣнно написать этотъ разсказъ. Нѣсколько разъ я пытался исполнить его желаніе, но все не удавалось».

И дѣйствительно, мѣсто дѣйствія этого, посвященнаго «незабвенной памяти А. Н. Островскаго», разсказа — живописный берегъ Москвы-рѣки подъ Нескучнымъ садомъ, гдѣ въ погожій іюльскій день тщетно ждали удачи два рыболова. Отъ нечего дѣлать пошла рѣчь о томъ, за что народъ прозвалъ одного изъ нихъ «Дикимъ». Оказалось, что носитель этого поноснаго прозвища одно время дѣйствительно состоялъ въ «дикихъ человѣкахъ». Когда родитель его, занимавшійся въ Дорогомиловкѣ «портновскимъ ремесломъ», въ Казанскую скоропостижно приказалъ долго жить потому, что «замѣсто вина по ошибкѣ стаканъ купороснаго масла выпили»; семья осталась безъ пропитанія и съ великимъ трудомъ въ развваленной хибаркѣ маячила свои тяжелые дни. Особенно туго приходилось сыну, не приспособленному ни къ чему путному. А тутъ, какъ на грѣхъ, на дворѣ у нихъ поселился содержатель балагана и сталъ соблазнять слабую душу фантастическимъ по своей колоссальности гонораромъ въ пятьдесятъ рублей за исполненіе роли «дикаго человѣка». Соблазнъ былъ слишкомъ великъ. Будущій артистъ подъ предлогомъ задуманнаго богомольства къ Сергію-Троицѣ ускользаетъ изъ подъ материнскаго надзора и поступаетъ подъ ближайшимъ руководствомъ самого антрепренера и его помощника Карла Карловича «въ краску» къ какому-то нѣмцу съ Яузы. Не мало времени и усилій потрачено было прежде, чѣмъ его природный цвѣтъ кожи уступилъ дѣйствію какихъ-то черезчуръ сложныхъ и мудреныхъ химическихъ составовъ, что придало ему обликъ достаточно чернокожаго человѣка. Въ промежуткахъ между этими сложными химическими сеансами шло неустанное разучиваніе репертуара, состоявшаго въ истошномъ ораніи, устрашающемъ помахиваніи необъятной палицей и кровожадномъ пожираніи живыхъ голубей. Когда, наконецъ, созданіе артиста было закончено и съ внѣшней и съ внутренней стороны, настала самая

страшная и рискованная минута: испытаніе подложной его заграничности со стороны полиціи. Вотъ какъ объ этомъ повѣствуетъ самъ герой, а въ то же время и жертва, разсказа.

«Слышу я, входитъ квартальный и сердитымъ этакимъ басистымъ голосомъ спрашиваетъ: «Кто тутъ у васъ пріѣзжій нѣмецкій подданный?» Карла рекомендуетъ ему нѣмца. «Пачпортъ вашъ пожалуйте». Осмотрѣлъ и опять вопросъ задаетъ: «Вы имѣете себѣ намѣреніе показывать публикѣ дикаго человѣка?» Нѣмецъ чтой-то по своему бормочетъ, а Карла переводитъ. «Точно такъ-съ». — «А у дикаго пачпортъ есть?» — Помилуйте, ваше благородіе, отвѣчаетъ Карла,—какой же у его можетъ быть пачпортъ, когда ему только одна званія, что онъ человѣкъ, а на дѣлѣ, прямо надо сказать, безсловесная скотина? Все одно, что слона, напримѣръ, показывать, что каркадила, что его,—одна цѣна, а у слоновъ, ваше благородіе, сами изволите знать, пачпортовъ не бываетъ». Сначала было квартальный этими словами озадачился, а потомъ обидѣлся и строго таково отрѣзалъ: «Этакъ начальству не отвѣчаютъ; слонъ—слономъ, а человѣкъ завсегда обязанъ быть человѣкомъ. Извольте мнѣ сейчасъ его показать!» Карла юркнулъ ко мнѣ за перегородку и торопливо таково шепчетъ: «Я тебя толкать буду, а ты упирайся; на квартальнаго прямо не наступай, ну рычи при этомъ неумолкаемо». Такъ точно и состроили: квартальный, пучеглазый такой, еще больше глаза вытаращилъ и стуломъ отъ меня загородился; я, значитъ, свою игру раздѣлываю, а онъ только приговариваетъ: «Ахъ, чортъ! Вотъ такъ чортъ». Карла, чтобы его успокоить, повернулъ меня обратно за перегородку, а Модестъ (самъ содержатель балагана), слышу, говоритъ: «Пожалуйте, ваше благородіе, освѣжиться,» то есть дѣлаетъ ему предлогъ на счетъ закуски; квартальный крякнулъ этакъ и говоритъ: «Не рано-ли? Ну, однако, сейчасъ же слышу: буль-буль-буль, «со свиданіемъ», «будьте здоровы» и пошла у нихъ бесѣда. Потолковали; потомъ въ скорости квартальный прощаться сталъ и говоритъ: «Можешь свободно везти свое чудище подъ Новинское, я сейчасъ же отплепортую, куда слѣдуетъ, а тамошній надзиратель, говоритъ, мнѣ

своякъ, онъ тебя притѣснять не будетъ». Квартальный ушелъ, а вечеромъ, стало-быть, подъ самый Христовъ день перевезли меня въ балаганъ».

Праздничное время и соблазнительная афиша, гласившая, что «въ здѣшнемъ тіатрѣ представляется дикій человѣкъ, отъ роду 20 лѣтъ и 4 мѣсяца, пойманъ на острову аглицкими матросами во время страженія, когда получилъ себѣ въ бою смертельную рану» сдѣлали свое дѣло. Публика валила въ театръ валомъ. Этотъ успѣхъ, соединенный съ тѣмъ, «что по случаю праздника и хорошихъ доходовъ напитокъ со стола не сходилъ», такъ дѣйствовалъ на впечатлительнаго артиста, что онъ самъ забывалъ свое мирное происхожденіе изъ нѣдра Даргомилова и начиналъ вѣрить въ свою дикость. Какъ вдругъ «вышло происшествіе и вся игра разрушилась». Въ театръ среди другой публики пришла съ женихомъ сестра импровизованнаго дикаря и своимъ несдержаннымъ восклицаніемъ выдала обманъ. Вышелъ настоящій скандалъ и въ его итогѣ антрепренеръ скрылся, а «дикій человѣкъ оказался забраннымъ въ полицію, гдѣ его послѣ продолжительной высѣдки жестоко выпороли и отправили домой на поношеніе и матери и уличнымъ мальчишкамъ съ ихъ неизсякаемымъ запасомъ ядовитаго остроумія. Но испытанія этимъ еще не были кончены. Надо было во что бы то ни стало уничтожить химическіе слѣды красильнаго искусства нѣмца и Яузы. Это далось не легко и не скоро. Только послѣ многихъ тщетныхъ опытовъ по словамъ разсказчика, вспомнила маминька, что, у нашей крестной было красильное и пятно-выводное заведеніе; рѣшилась она сходить на нѣмецкій рынокъ къ той самой кумѣ и принесла отъ нея цѣльный пузырекъ съ жидкостью... Конечно, маминькѣ неловко было говорить, для чего собственно эта жидкость требовалась,—объяснила она ей такъ, что быдто бы нѣкоторый маляръ у сестры новое пальто драповое по нечаянности краской обмазалъ; та дала ей этотъ составъ самый и успокоила, чтобы, дескать, были безъ сумлѣнія,—какую хочешь краску отъѣстъ... Стали меня этой жидкостью тереть – и подѣйствовала она довольно скоро: меньше чѣмъ черезъ недѣлю вся личность очистилась; ну только, надо думать, въ этой жидкости что-нибудь ядовитое заключалось, потому, изволите видѣть, —

плѣшины эти у меня и рощенія волосъ нѣтъ? Это обозначаетъ, что въ этихъ мѣстахъ, которая моя бывшая шкура долой сошла, то есть, съѣло ее, а замѣсто этого новая выросла, глянцевитая...»

Слѣдующій разсказъ «Высокое призваніе» переноситъ насъ въ отдѣленіе, гдѣ попроще, знаменитаго въ былые годы Патрикѣевскаго трактира. Тамъ по окончаніи спектакля въ Маломъ театрѣ собралась компанія усердныхъ театраловъ съ учителемъ математики Струевымъ во главѣ. За усердно опустошаемыми графинчиками идетъ оживленный обмѣнъ мыслей по поводу только что сыгранной пьесы. Каждый новый «пузыречекъ» создаетъ все усиливающееся недовольство и этой пьесой въ частности и всѣмъ репертуаромъ вообще. Начертавъ размашистой и ничѣмъ не сдерживаемой рукой широкій планъ необходимыхъ для усовершенствованія русской драмы реформъ, Струевъ совершенно неожиданно для самого себя даетъ слово самому взяться за сочинительство, чтобы показать на дѣлѣ, какова должна быть пьеса, удовлетворяющая только что высказаннымъ идеальнымъ требованіямъ. И весь дальнѣйшій разсказъ рисуетъ муки, испытанныя Струевымъ ради осуществленія этого плана. Купить бумаги, карандашей и перьевъ было не трудно, но дальше дѣло въ сущности не пошло. Собираніе матеріаловъ, выражавшееся въ бесѣдахъ съ извозчиками, приведенной изъ Андреевской богадѣльни старушенкой и «аблакатомъ» изъ отставныхъ приказныхъ, приносило мало проку. Ничего интереснаго, пригоднаго составить подходящій сюжетъ для задуманной пьесы раздобыть не удавалось. И богадѣлку и аблаката вели въ домъ къ «сочинителю» въ полной увѣренности, что изъ бесѣды со столь опытными знатоками богатыхъ и разнообразныхъ «происшествій» онъ получитъ сразу сюжетъ для сотни пьесъ. Эти живые матеріалы поглощали неимовѣрное количество пироговъ и пива, но и послѣ ихъ визитовъ несчастный драматургъ въ своихъ тщательно заготовленныхъ тетрадкахъ ничего, кромѣ виньетки, изобразить не могъ. Потерпѣвъ такую неудачу съ этими собесѣдниками, оказавшимися столь надоѣдливыми и неотвязчивыми, что пришлось держать отъ нихъ дверь на усиленномъ запорѣ, жертва своего высокаго призванія

прибѣгаетъ къ послѣднему средству и начинаетъ обходъ знаменитыхъ московскихъ драматурговъ въ надеждѣ получить отъ нихъ указанія на счетъ того, какъ пишутъ пьесы. Здѣсь автору представилась возможность блеснуть своимъ знаніемъ театральной среды и нарисовать нѣсколько яркихъ и выразительныхъ портретовъ нашихъ извѣстныхъ драматурговъ.

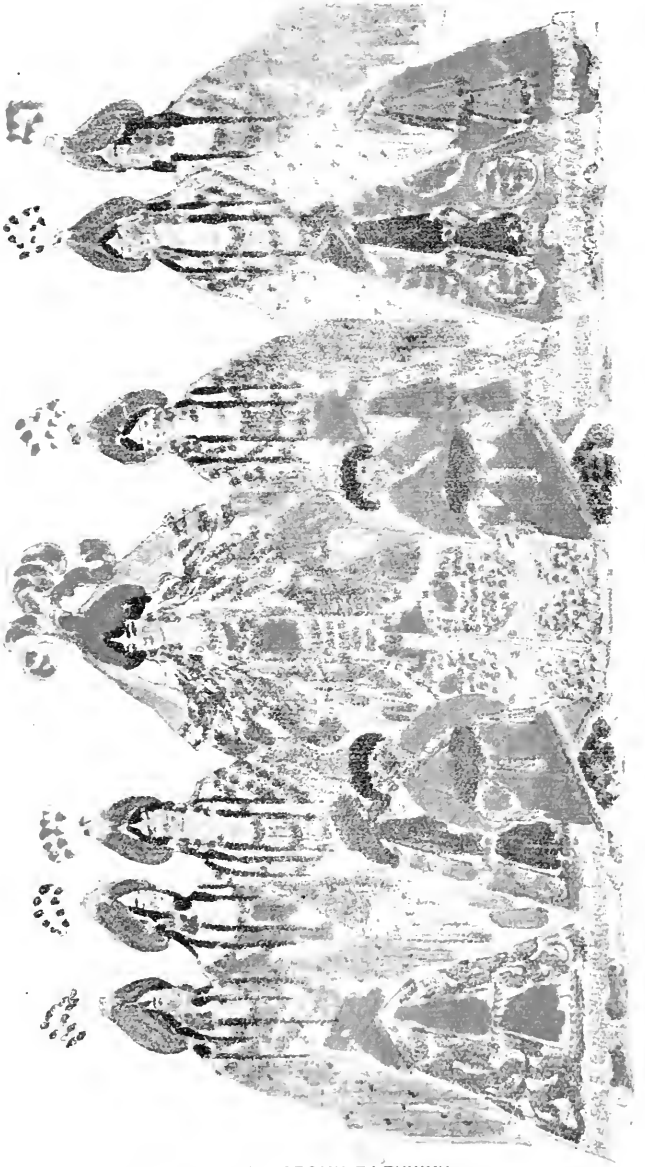
Когда читаешь описаніе визита Струева къ «извѣстному драматургу», жившему на Яузѣ, описаніе его кабинета, рабочаго стола и своеобычный обликъ самого писателя, привѣтливо и дѣловито ведущаго бесѣду съ перетрусившимъ математикомъ, невольно вспоминаешь разсказы современниковъ про домашнюю жизнь А. Н. Островскаго, его привычки и своеобразныя пристрастія, хотя бы, къ толстымъ тростниковымъ мундштукамъ. Не изображалъ ли здѣсь его М. П. Садовскій, зарисовавъ точно и памятливо обстановку своего любимаго писателя? Точно также, если въ той же сценѣ авторъ изображаетъ пріѣздъ «тоже очень извѣстнаго писателя», пріѣхавшаго въ гости въ сопровожденіи собственной кухарки, то здѣсь не трудно узнать оригиналъ, хотя бы изъ такого отвѣта гостя на вопросъ хозяина, почему онъ путешествуетъ съ адъютантомъ?

«— Боюсь одинъ-то, — отвѣчалъ гость съ крѣпкимъ костромскимъ выговоромъ,—куфарку беру, чтобы взадъ глядѣла, а то вѣдь, того и гляди, дышломъ наѣдутъ... Вотъ недавно старика-учителя какого-то лишили живота такимъ образомъ. Этой кончиной помирать что-то охоты нѣтъ».

Кто не узнаетъ въ этомъ даже отрывкѣ своеобразную фигуру А. Ѳ. Писемскаго?

Драматурги, къ которымъ направлялъ Струевъ свои дальнѣйшіе визиты, сильно смахиваютъ на С. А. Юрьева и Н. А. Чаева.

Какъ и слѣдовало ожидать, и эти визиты не принесли никакого толку. Такъ никакой пьесы Струевъ и не написалъ, а только зря потратилъ и время и бумагу, издергалъ свои нервы непривычными и непосильными муками творчества. Но зато въ концѣ авторъ вознаградилъ сторицей своего героя за всѣ перенесенныя испытанія. Начальство посѣтило Струева, осталось имъ довольно сверхъ мѣры и наградило лестнымъ и выгоднымъ заказомъ составить



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМОВЪ КЪ «ЗОЛОТОМУ ПѢТУШКУ».
КОСТЮМЫ ШЕМАХАНСКОЙ ЦАРИЦЫ, РАБЫНЬ И СЛУЖЕКЪ.

[illegible] и начинает [illegible] обходъ знаменитыхъ [illegible] получить [illegible] ихъ указанія на [illegible] пьесы. Здѣсь автору представилась возможность [illegible] театральной [illegible] и нарисовать нѣсколько [illegible] портретовъ нашихъ извѣстныхъ драматурговъ.

[illegible] посѣщеніе визита Струева къ «извѣстному драматургу», [illegible] описаніе его кабинета, рабочаго стола и своеобычный [illegible] привѣтливо и дѣловито ведущаго бесѣду съ пере[illegible] математикомъ, невольно вспоминаешь разсказы современ[illegible] домашнюю жизнь А. Н. Островскаго, его привычки и своеобразия [illegible] хотя бы, [illegible] толстымъ тростниковымъ мундштукамъ. Не [illegible] здѣсь его М. И. Садовскій, зарисовавъ точно и памятливо [illegible] любимаго писателя? Точно также, если въ той же сценѣ [illegible] приѣздъ «тоже очень извѣстнаго писателя», пріѣхав[illegible] въ сопровожденіи собственной кухарки, то здѣсь не трудно [illegible] оригинать, хотя бы изъ такого отвѣта гостя на вопросъ хозяина, [illegible] онъ путешествуетъ съ адъютантомъ?

— Боюсь одинъ-то, — отвѣчалъ гость съ крѣпкимъ костромскимъ [illegible] воромъ.—куфарку беру, чтобы взадъ глядѣла, а то вѣдь, того и гляди, [illegible] лишомъ наѣдутъ... Вотъ недавно старика-учителя какого-то лишили живота такимъ образомъ. Этой кончиной помирать что-то охоты нѣтъ».

Кто не узнаетъ въ этомъ даже отрывкѣ своеобразную фигуру А. Ф. [illegible]емскаго?

Драма [illegible] которымъ направлялъ Струевъ свои дальнѣйшіе визиты [illegible] С. А. Юрьева и Н. А. Чаева.

[illegible] предвидѣло ожидать, и эти визиты не принесли никакого [illegible] пьесы Струевъ и не написалъ, а только зря потратилъ [illegible] издергалъ свои нервы непривычными и непосильными трудами [illegible] въ концѣ авторъ вознаградилъ сторицей своего [illegible] испытанія. Начальство посѣтило Струева, [illegible] костромы шемаханской царицы и [illegible] «золотого петушка» [illegible] и наградило лестными [illegible]

задачникъ по ариѳметикѣ. И вотъ на удачное придумываніе хитрыхъ и поучительныхъ задачъ Струевъ и израсходовалъ весь подъемъ своихъ творческихъ силъ.

Конечно, не въ этой незамысловатой фабулѣ значеніе этого прекраснаго разсказа. Въ немъ автору удалось дать великолѣпную по своей яркости и разнообразію жанровую картинку недавняго прошлаго московской жизни.

Читатель словно воочію видитъ передъ собой скромное обиталище скромнаго учителя и его простоватой, но любящей и преданной жены, искренно вѣрящей въ высокое призваніе своего супруга. Зарисованы мельчайшія подробности ихъ незамысловатаго житья-бытья, и кто самъ бывалъ хоть разъ въ такихъ квартирахъ, того первыя же страницы этого разсказа цѣликомъ перенесутъ на какую-нибудь вторую Мѣщанскую, гдѣ за неказистыми стѣнами надворнаго флигелька пылалъ огнемъ высокаго призванія учитель-театралъ.

Съ неменьшимъ знаніемъ быта обрисованъ и самъ «разсадникъ»: такъ называлъ Струевъ ту школу, гдѣ давалъ уроки. Начиная со своеобразной фигуры сторожа Хрусталева и кончая разнообразными типами учениковъ, всѣ обитатели этого «разсадника» встаютъ, какъ живые передъ читателемъ: формалистъ директоръ, запуганный обладатель четырехъ дочекъ, учитель русскаго языка Дементикатовъ, елейный отецъ-протоіерей, русскій-нѣмецъ Рейнфельдъ, «тридцать лѣтъ состоявшій при заведеніи, но говорившій по русски такъ же плохо, какъ въ годъ своего поступленія»; волею начальства превращенный во француза чистокровный русакъ Горшковъ—сразу переноситъ насъ въ характерный міръ жрецовъ россійскаго просвѣщенія. Автору удалось подмѣтить и вѣрно передать настроеніе класса на послѣпраздничномъ урокѣ. Но особенно хороша сцена посѣщенія «разсадника» высшимъ начальствомъ. Генералъ, ничего не смысля въ учебномъ дѣлѣ, старается всѣмъ задать трезвону, зря разноситъ робкихъ учителей, по пустому хвалитъ тѣхъ, кто сумѣлъ ему показать товаръ лицомъ, и надолго оставляетъ послѣ себя переполохъ и суматоху въ растревоженномъ его ревизіей сонномъ царствѣ. Кто на своей спинѣ испыталъ всю сладость учительской лямки,

тотъ, навѣрно, найдетъ въ этихъ страницахъ разсказа М. П. Садовскаго вѣрный отголосокъ своихъ собственныхъ переживаній и отдастъ должное жанровому таланту автора.

Нарисованная имъ страничка, изъ прошлаго нашей школы, принадлежитъ по праву къ числу лучшихъ изображеній скромныхъ уголковъ нашего педагогическаго міра.

Такимъ же опытнымъ и знающимъ великолѣпно жизнь россійскаго захолустья бытописателемъ является М. П. Садовскій и въ другихъ своихъ разсказахъ: «Страница изъ жизни одного города», «Развѣнчанный хирургъ», «Вредный членъ». Фабулы въ этихъ разсказахъ нѣтъ почти никакой. Событія нужны автору только для того, чтобы въ ихъ рамкѣ обрисовать заинтересовавшую его фигуру, обнаружить какой-нибудь любопытный характеръ. Вырисовывая съ мельчайшими подробностями тонко подмѣченныя особенности внѣшняго облика своихъ героевъ, зная великолѣпно и несомнѣнно, изъ первыхъ рукъ, на основаніи личныхъ наблюденій, ихъ вкусы, замашки и повадки, М. П. Садовскій мастерски передаетъ ихъ колоритный, сочный языкъ. Это не надуманныя, хитро присочиненныя словечки Лейкинскихъ разсказовъ, постоянно разсчитанныя на эффектъ, слишкомъ выставленныя на показъ и какъ бы подчеркнутыя курсивомъ со стороны автора, увѣренно ждущаго отъ читателя наградныхъ взрывовъ смѣха на нарочно заготовленномъ и строго разсчитанномъ мѣстѣ. Нѣтъ, это только внимательно подслушанная, воспринятая чуткимъ сердцемъ и правильно переданная живая рѣчь хорошихъ знакомыхъ автора, который, видно, не одинъ пудъ соли съѣлъ со своими героями, прежде чѣмъ взялся за изображеніе этого міра. Потому-то у него и нѣтъ ничего надуманнаго, нарочнаго, хитро сложеннаго, да больно густо посоленнаго. У М. П. Садовскаго все просто и естественно.

Но авторъ не ограничивается этой внѣшней изобразительностью, а проникаетъ въ самую глубину характеровъ своихъ персонажей, съ большой выдержанностью изображая ихъ душевный міръ. Особенно это удалось М. П. Садовскому въ двухъ разсказахъ: «Счастливецъ» и «Преступленіе».

Счастливецъ это не кто иной, какъ старикъ Емельянычъ, содержатель крохотной табачной лавчонки на одной изъ московскихъ окраинъ. Въ поздній лѣтній вечеръ разговорился онъ со своими постоянными покупателями про свое житье бытье. Вспоминая свое прошлое, разсказываетъ Емельянычъ съ удивительнымъ добродушіемъ про то, сколько разъ злые люди злоупотребляли его добротой, но какъ потомъ имъ самимъ же приходилось плохо. Судьба спасла Емельяныча и отъ женитьбы на сомнительной полькѣ и отъ наказанія за пособничество хозяину въ его злостстномъ банкротствѣ. Онъ и не помнитъ, сколько пропало у него, такимъ образомъ, его кровныхъ денегъ, а только радуется, что ему удалось своими е ньгами вызволить изъ бѣды хозяйку, которой иначе, безъ его помощи, пришлось бы совсѣмъ плохо.

«Счастье я понимаю тогда, говоритъ Емельянычъ, когда душа человѣческая вполнѣ утѣшена, когда на совѣсти нѣтъ не только никакой тяготы, но даже вотъ ни такой зацѣпочки.

Онъ показалъ на мизинцѣ маленькій кончикъ.

Счастливый человѣкъ вотъ что обозначаетъ—продолжалъ онъ послѣ минутнаго молчанія—ежели пристигнетъ, напримѣръ, смертный часъ, то онъ не терзается, не мучается, не тоскуетъ, а имѣетъ спокойную совѣсть, съ улыбающимся лицомъ идетъ къ своему Творцу Милостивому».

И Емельянычъ въ минуту испытаній остается вѣренъ самому себы. Ночью у него взломали замокъ и выкрали весь его немудреный товаръ. Разыскать виноватыхъ было бы не трудно: уликъ они оставили по себѣ слишкомъ много. Но Емельянычъ не хочетъ брать грѣха на душу и ни на кого не высказываетъ подозрѣній. Онъ и не груститъ: недаромъ онъ много товару роздалъ въ домъ, по мелочамъ. И теперь онъ надѣется, что въ тяжелую минуту должники его не забудутъ: своими уплатами помогутъ снова расторговаться. Такъ оно и выходитъ, но среди хлопотъ по возстановленію своего разрушеннаго хозяйства, Емельянычъ умираетъ отъ удара, какъ разъ такою безмятежною смертью, въ какой онъ видѣлъ завершеніе своего идеала.

Безъ всякихъ натяжекъ и неправдобнаго подрумяниванія своего героя, автору удалось въ этомъ разсказѣ не только создать прекрасный образъ дѣйствительно чистой души, но и обрисовать его такими правдивыми, прямо изъ жизни выхваченными, чертами, что невольно вѣришь въ правдивость и жизненность этого образа. Начинаешь копаться въ своей памяти и вспоминаешь про собственныя встрѣчи съ такими же любвеобильными, незлобивыми Емельянычами.

Сдается мнѣ, что того же самаго Емельяныча вывелъ М. П. Садовскій въ другомъ своемъ разсказѣ «Преступленіе» подъ именемъ Клена Ивановича. Мирно коротаетъ онъ свою жизнь въ обществѣ съ такимъ же, какъ и онъ, заядлымъ любителемъ голубиной охоты, Ягодниковымъ. Тихо и безмятежно текла ихъ жизнь, пока на Ягодникова не обратилъ своего благосклоннаго вниманія богатый купецъ Духовитовъ, неожиданно вызвавшійся осчастливить его женитьбой на своей «сродственницѣ». Но послѣ свадьбы Ягодниковъ узнаетъ, что съ его молодой женой Духовитовъ соединенъ узами вовсе не родственнаго свойства и что его пышная свадьба устроена ради прикрытія предстоящаго появленія плода любви его «благодѣтеля». Роль подставного мужа совсѣмъ не по плечу недалекому, забитому и тихому, но глубоко порядочному юношѣ, а тутъ еще околодокъ, руководимый проницательнымъ лавочникомъ Павелъ Ѳедотычемъ, устроившимъ изъ своей лавченки настоящій клубъ московской окраины и ловко руководящимъ изъ-за своего прилавка направленіемъ всего общественнаго мнѣнія, безпощадно хватаетъ въ сѣти своихъ пересудовъ, сплетенъ и издѣвательствъ несчастнаго «молодого» не у дѣлъ. Сколько зависти и недоумѣннаго восторга вызывало у посѣтителей лавченки неожиданное «счастье» Ягодникова, столько же издѣвокъ и глумленій посыпалось теперь на его и безъ того-то не особенно крѣпкую голову, когда обнаружилась вся соблазнительная правда его женитьбы. Самый послѣдній обыватель и тотъ норовитъ съ особеннымъ злорадствомъ задѣть его больное мѣсто. Какъ ни старается Кленъ Ивановичъ своимъ чисто родительскимъ попеченіемъ оградить встревоженную душу своего

друга, заслонить его отъ мѣткихъ ударовъ сосѣдскаго злорадства и безудержнаго зубоскальства, все напрасно: затравленный «молодой», которому глазъ нельзя показать на улицу безъ того, чтобы на него сразу же не обрушился цѣлый потокъ замысловато подготовленныхъ насмѣшекъ и тонко отточенныхъ шпилекъ, въ лихую минуту съ ножемъ въ рукѣ кидается развязать слишкомъ туго для него затянувшійся узелъ его постылой брачной жизни, покушается на жизнь своей супруги и совершаетъ «преступленіе». А когда въ судѣ предсѣдатель спрашиваетъ его, что заставило его покуситься на такое страшное дѣло, Ягодниковъ тихо крякнулъ, ротъ его искривился въ робкую болѣзненную улыбку.

— «Задражнили меня оченно, собравъ послѣднія силы своихъ легкихъ, произнесъ онъ, и закашлявшись, сейчасъ снова опустился на скамью». Подсудимаго отправляютъ въ тюремную больницу, гдѣ онъ и умираетъ, оставивъ слѣдъ по своей зря загубленной жизни только въ любящей душѣ Клена Ивановича.

Просто разсказана эта обыденная, но страшная трагедія въ жизни Ягодникова, котораго такъ, ради зубоскальства да со скуки, «задражнили оченно» милые сосѣди. Однако, нельзя безъ большого волненія читать эту страничку изъ полицейской хроники московскаго захолустья: столько души и сердца вложилъ авторъ въ свой немудреный разсказъ. И опять на каждой его страницѣ блещетъ рѣдкій талантъ жанриста. Какъ живые, встаютъ передъ нами и самъ лавочникъ, Павелъ Ѳедотовичъ, и его постоянные покупатели. Надо было бы выписать цѣликомъ чуть не всю первую половинку разсказа, чтобы показать, съ какимъ мастерствомъ переданъ весь блескъ краснорѣчія овощнаго златоуста. Приходитъ къ нему Ягодниковъ и спрашиваетъ:

— Рѣдечьку бы мнѣ хорошенькую...

— Дѣло-съ! Пожалуйте, извольте выбрать на свой скусъ!—подводя покупателя въ большой корзинѣ, набитой рѣдькой, заговорилъ Павелъ Ѳедотовичъ.—Такая, я вамъ скажу, нонѣшній годъ эта самая овоща уродилась, что я и не запомню. Вѣрьте Богу,—не запомню! Что въ ней соку,

что этой нѣжности—ахъ!.. И замѣтьте, то, что вотъ послѣ рѣдьки бываетъ тяжелый духъ, ну а эта же теперича ничего въ себѣ не заключаетъ, совершенно въ родѣ, какъ яблоко!.. Пожалуста, не затрудняйтесь, берите какую угодно: для васъ все одно, что мелкая, что крупная, разницы не состоитъ»...

И такъ же краснорѣчиво разливается соловьемъ обходительный Павелъ Ѳедотычъ передъ всякимъ покупателемъ про любой продуктъ своего универсальнаго магазина.

Съ неменьшимъ знаніемъ быта выписаны во весъ ростъ сочныя фигуры согрѣшившаго богача Духовитова, его пріятелей, собирающихся на «лѣвую» квартиру своего друга похороводиться со своими Аспазіями изъ Таганки и съ Коровьяго Вала. Здѣсь каждое слово пригнано къ мѣсту, поставлено съ такимъ искусствомъ, что получается точное, до мелочей продуманное, воспроизведеніе всѣхъ повадокъ и привычекъ этого своеобразнаго міра. Отсюда получается рѣдкая живость и изобразительность разсказа, въ которомъ изъ каждой строки выростаетъ настоящая бытовая картина въ стилѣ лучшихъ вещей Островскаго или И. Ѳ. Горбунова.

Дѣйствительно, по манерѣ письма у М. П. Садовскаго много общаго съ этими обоими писателями. Отъ разсказовъ И. Ѳ. Горбунова произведенія московскаго артиста отличаются прежде всего своими размѣрами: они гораздо длиннѣе Горбуновскихъ разсказовъ, принаровленныхъ по своему объему въ условіямъ чтенія со сцены. Но сверхъ того, напрасно стали бы мы искать у И. Ѳ. Горбунова и того свѣтлаго примиряющаго настроенія, которымъ проникнуто большинство разсказовъ М. П. Садовскаго. Почти во всякомъ своемъ персонажѣ авторъ умѣетъ подчеркнуть что-нибудь такое, что дѣлаетъ его симпатичнымъ для читателя, близкимъ его сердцу.

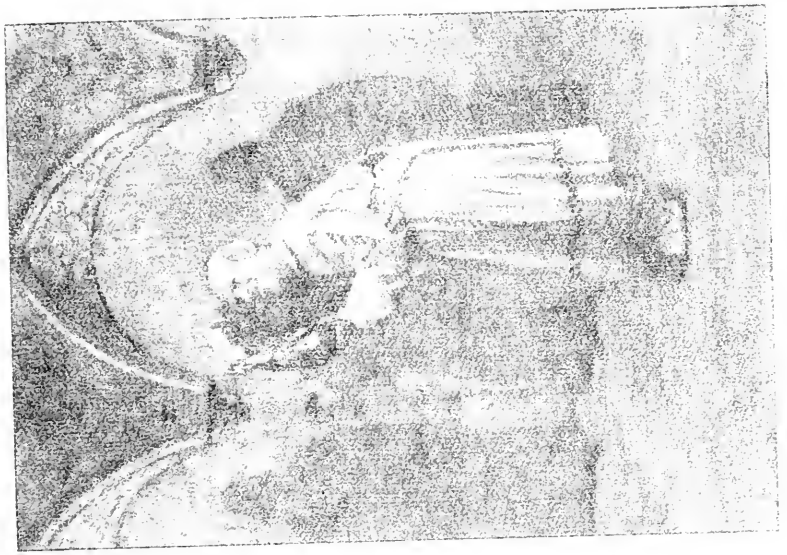
Эта черта особенно своеобразна потому, что въ большинствѣ случаевъ дѣйствіе своихъ разсказовъ М. П. Садовскій помѣщаетъ среди мелкой московской мастеровщины, «бывшихъ» людей, имѣющихъ по своему общественному положенію не мало точекъ соприкосновенія съ обитателями

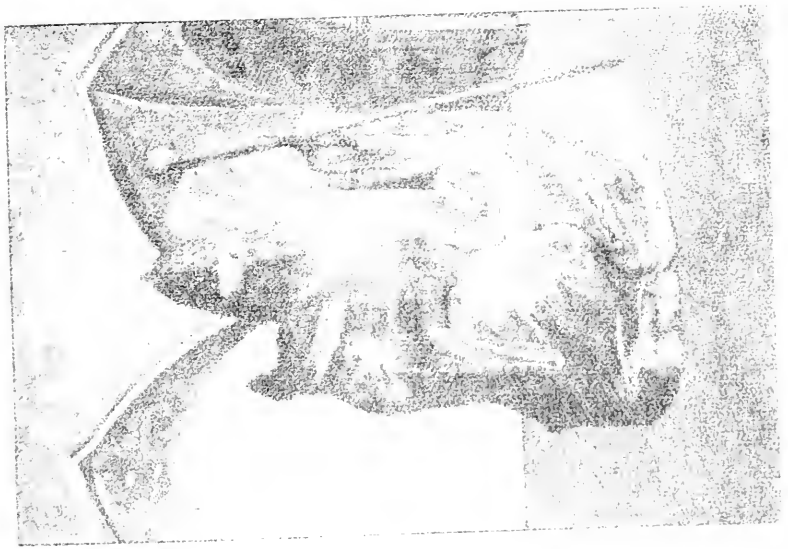
Горьковскаго «Дна». И за послѣднее десятилѣтіе минувшаго вѣка мы слишкомъ пріучены господствовавшимъ направленіемъ нашей литературы къ тому, чтобы этихъ людей изображали только, какъ озлобленныхъ звѣрей, затравленныхъ волковъ, несущихъ съ собой только, одни проклятія да угрозы опрокинуть постылый для нихъ строй жизни. Совсѣмъ иное отношеніе къ жизни персонажей М. П. Садовскаго: оно чуждо всякой злобы, всякаго протеста и раскатовъ приближающейся грозы. И въ то же самое время при чтеніи этихъ разсказовъ вы чувствуете столько правды, что не можетъ быть и мѣста для сомнѣній, не нарочно ли выкрасилъ авторъ свою картину такими розовыми красками. Все отличіе его разсказовъ въ этомъ отношеніи отъ модныхъ настроеній объясняется, конечно, прежде всего складомъ личныхъ воззрѣній и тѣмъ міросозерцаніемъ, съ которымъ онъ подошелъ къ избранной имъ для изображенія средѣ. И быть можетъ, именно въ томъ, что М. П. Садовскій слишкомъ рѣзко и замѣтно расходился съ хоромъ господствовавшихъ, да пожалуй, еще и теперь господствующихъ теорій и партійныхъ настроеній, и кроется причина того до крайности несправедливаго и обиднаго замалчиванія, которое такъ незаслуженно сопутствовало въ нашей критикѣ появленію его разсказовъ.

Между тѣмъ, его разсказы, помимо своего чисто художественнаго значенія, представляютъ еще немалый и историческій интересъ. Изображенная въ нихъ Москва съ каждымъ днемъ все больше и больше уходитъ въ область прошлаго. Не по днямъ, а по часамъ растущій городъ пріобрѣтаетъ слишкомъ замѣтно новую физіономію и стародавняя Москва пропадаетъ въ былыхъ подробностяхъ своего своеобразнаго обихода. Ее вытѣсняютъ и новые люди и новые порядки. Уже теперь съ трудомъ встрѣтишь то, что какихъ-нибудь лѣтъ двадцать тому назадъ попадалось на каждомъ шагу. И вотъ эту то самую уходящую, а отчасти уже и ушедшую въ область преданій и воспоминаній Москву и изображаютъ разсказы М. П. Садовскаго. И дѣти и внуки теперешнихъ москвичей со временемъ въ его разсказахъ найдутъ матеріалъ для обстоятельнаго и яркаго знакомства съ своеобразнымъ прошлымъ своего великаго города. Какъ

всякая правдивая жанровая картина, разсказы М. П. Садовскаго безцѣнный матеріалъ для будущаго историка Московскаго быта.

Жалко, что маститый артистъ меньше подумалъ про историка русскаго театра. Имъ напечатано очень любопытное воспоминаніе о Ѳедорѣ Семеновичѣ Потанчиковѣ, съ которымъ онъ встрѣчался въ домѣ своего покойнаго отца. Это былъ второстепенный актеръ Московскаго Малаго театра, современникъ Загоскина, Кокошкина, Щепкина, Мочалова, Ленскаго и другихъ свѣтилъ этого величайшаго изъ нашихъ театровъ. Получилась на рѣдкость любопытная, живая и поучительная страница изъ прошлаго нашей сцены. Но эта статья оставляетъ у театрала непріятное впечатлѣніе досады и напрасно раздраженнаго апетита. Вѣдь сколько такихъ же любопытныхъ и высшей степени интересныхъ встрѣчъ и воспоминаній должно было накопиться у автора и въ домѣ его отца, и въ обществѣ съ А. Н. Островскимъ и наконецъ за кулисами и на сценѣ самого Малаго театра, гдѣ онъ такъ давно занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ! Почему бы ему не разсказать хоть долю изъ того, свидѣтелемъ чего ему привелось быть на своемъ интересномъ жизненномъ пути? Вѣдь лучше его никто этого не сдѣлаетъ: немногимъ Богъ послалъ такую любовь къ родному театру и такое рѣдкое умѣніе разсказывать. Какъ актеръ, онъ самъ долженъ чувствовать всю обидную участь своего искусства; «актеръ что умеръ, того нѣтъ,»—сказалъ кн. Шаховской, и только одни воспоминанія современниковъ спасаютъ актера отъ этого. Въ исторіи нашего театра Малому Театру принадлежитъ слишкомъ видное и почетное мѣсто, но, какъ на грѣхъ, про него-то мы и знаемъ очень мало, гораздо меньше, чѣмъ, напримѣръ, про Петербургскій Александринскій. И этому горю сильно пособилъ бы М. П. Садовскій, если бы свой большой талантъ и свое знаніе прошлаго приложилъ къ сохраненію памяти про свой родной театръ.





В. В. ОСИПОВЪ (ДОДОНЪ) и А. П. БОНАЧИЧЪ (ЗВѢЗДОЧЕТЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

[illegible] картина, разсказы М. П. Садовскаго безцѣн-
[illegible] историка Московскаго быта.

[illegible] артистъ меньше подумалъ про историка рус-
[illegible] напечатано очень любопытное воспоминаніе о Ѳедорѣ
[illegible], съ которымъ онъ встрѣчался въ домѣ своего
[illegible]. Этотъ былъ второстепенный актеръ Московскаго Малаго
[illegible] современникъ Загоскина, Кокошкина, Щепкина, Мочалова, Лен-
[illegible] и другихъ, свѣтилъ этого величайшаго изъ нашихъ театровъ. Полу-
[illegible] на рѣдкость любопытная, живая и поучительная страница изъ
[illegible] нашей сцены. Но эта статья оставляетъ у театрала непріятное
[illegible] досады и напрасно раздраженнаго апетита. Вѣдь сколько
[illegible] любопытныхъ и высшей степени интересныхъ встрѣчъ и воспо-
минаній должно было накопиться у автора и въ домѣ его отца, и въ
обществѣ съ А. Н. Островскимъ и наконецъ за кулисами и на сценѣ самого
Малаго театра, гдѣ онъ такъ давно занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ!
Почему бы ему не разсказать хоть долю изъ того, свидѣтелемъ чего ему
привелось быть на своемъ интересномъ жизненномъ пути? Вѣдь лучше
его никто этого не сдѣлаетъ: немногимъ Богъ послалъ такую любовь къ
родному театру и такое рѣдкое умѣніе разсказывать. Какъ актеръ, онъ
самъ долженъ чувствовать всю обидную участь своего искусства; «актеръ
что умеръ, того нѣтъ,»—сказалъ кн. Шаховской, и только одни воспо-
минанія современниковъ спасаютъ актера отъ этого. Въ исторіи нашего
театра Малому Театру принадлежитъ слишкомъ видное и почетное мѣсто,
но, какъ на грѣхъ, про него-то мы и знаемъ очень мало, гораздо меньше
[illegible] напримѣръ, про Петербургскій Александринскій. И этому горю сильно
[illegible] бы М. П. Садовскій, если бы свой большой талантъ и свое зна-
[illegible] прошлаго приложилъ къ сохраненію памяти про свой родной театръ.

В. В. СОЛОВЬЕВ (ДОДОНЪ) и А. П. БОНАРИНЪ (ЗВѢЗДОРЕТЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

ОКОЛО ТЕАТРА [1]).

(Листки изъ записной книжки).

П. А. РОССІЕВА.

III.

Воспоминаніе о Ѳ. П. Горевѣ.—А. П. Ленскій и Новый театръ.—Нѣсколько словъ объ А. А. Нильскомъ.

Въ музеѣ герцогской столицы, Брауншвейга, хранится афиша 1742 года, на плохомъ нѣмецкомъ языкѣ, съ эдакимъ наставленіемъ: «для удобства зрителей (Publikumes) постановлено: лица перваго ряда должны глядѣть на представленіе лежа, зрители второго ряда должны становиться на колѣни; третій рядъ сидитъ, а четвертый стоитъ прямо; такимъ образомъ, всѣмъ будетъ хорошо видно. Смѣяться не дозволяется, потому что это драма». Полтораста лѣтъ спустя, брауншвейгская афиша представляла только бытовой курьезъ и, конечно, ни въ Германіи и нигдѣ въ Западной Европѣ уже не было городка, гдѣ бы изъ театра исходило подобное наставленіе, а театралы въ немъ нуждались.

Между тѣмъ, у насъ нѣчто подобное можно было наблюдать почти наканунѣ XX столѣтія, въ 90-хъ годахъ, и не въ какой нибудь окраинной глуши, а въ центральной Россіи. Есть уѣздный городъ Орловской губерніи Болховъ, съ неменьшимъ, чѣмъ въ Костромѣ, населеніемъ, торгующій кожами и пенькой. Отъ желѣзной дороги онъ отстоитъ на десятки верстъ и еще недавно среди болховского «служилаго сословія» находились господа, никогда не видавшіе паровоза. Городская жизнь протекала патріархально, «къ перу отъ картъ и къ картамъ отъ пера»; полунагіе кожевники бродили по улицамъ и это никого не смущало, какъ все равно не смущалъ гоголевскаго Миргорода Иванъ Ивановичъ Перерепенко, когда онъ выходилъ въ одной рубашкѣ подъ навѣсъ кушать дыни.

[1]) Начало—въ выпускѣ V «Ежегодника Императорскихъ Театровъ» 1909.

И вотъ небезызвѣстная провинціальная артистка М. Н. С—кая вздумала взбаламутить уѣздное лоно и открыть лѣтній театръ; дѣло было въ 1897 году. Предпріимчивая Марья Николаевна собрала «труппочку» изъ начинающихъ и выходныхъ актеровъ; впрочемъ, артистки Г. и Р. и покойный Лаптевъ (комикъ-резонеръ) составляли исключеніе: это были талантливые и опытные сотрудники. Пріѣхали на почтовыхъ въ богоспасаемый городъ; антрепренерша повела артистокъ и артистовъ въ «храмъ Мельпомены», въ который она превратила земскій хлѣбный складъ.

Наскоро устроили сцену и «партеръ»; выбѣлили стѣны, придѣлали уборныя, распугали крысъ, но голуби подъ стропилами остались на насиженныхъ мѣстахъ, ворковали во время спектаклей, перелетывали надъ зрителями, пятнали платья и шляпки. А то вдругъ на перекладинѣ появлялся земскій котъ, оглядывалъ зрительный залъ и шарахался за воробьемъ или за непріятнымъ ему другимъ котомъ. Словомъ, все было своеобразно и смѣшно сквозь слезы.

Послѣ нѣсколькихъ спектаклей стало ясно, что городъ кожевниковъ не нуждается въ театрѣ. Простонародье молилось, ежедневно празднуя; ходило въ баню, на посидѣлки, но не въ театръ: до него оно не доросло; купечество коснѣло въ правилахъ Домостроя; интеллигенція поддерживала театральное предпріятіе, но ея въ городѣ—горсть. Сборы все падали. Попытка заканчивать спектакли «разнохарактернымъ дивертисементомъ» потерпѣла неудачу въ самомъ началѣ: полиція показала когти.

— Артистка... исполнитъ... чардашъ... гм!.. потрудитесь представить цензурованный экземпляръ этого чардаша, а такъ нельзя разрѣшить.

— Помилуйте! вѣдь чардашъ то танецъ! вразумляла г-жа С—кая власть.—Какой вамъ цензурованный экземпляръ!

— Иначе афиша не будетъ подписана...

— Помилосердствуйте!

— Чтобы потомъ за васъ отвѣчать? Какъ бы не такъ!

Наконецъ, сборы такъ понизились, что игра не стоила свѣчъ. Что тутъ дѣлать? Была глухая лѣтняя пора, когда заурядному актеру некуда

дѣваться: одни театральныя предпріятія уже прогорѣли, другія, дѣйствующія, если и нуждаются, то не въ заурядностяхъ, а въ извѣстныхъ гастролерахъ. Гастролеръ, это—своего рода «камень философовъ», превращающій въ деньги мечту о нихъ. Но какого гастролера можно приглашать на сцену въ земскомъ сараѣ? Иначе же finita la comedia. Вспомнили, что есть выдающійся артистъ, отзывчивый и снисходительный, другъ всей провинціальной актерской братіи; это—Өедоръ Петровичъ Горевъ. Г-жа С—ская послала ему приглашеніе на Кавказъ, гдѣ онъ гастролировалъ. Горевъ отвѣтилъ согласіемъ и, объявивъ первую пьесу, назначилъ срокъ пріѣзда.

Труппа повеселѣла. Выразительныя афиши съ гастролеромъ въ красной строкѣ заинтересовали городъ и ближайшія помѣщичьи усадьбы.

Антрепренерша стала улыбаться, какъ передъ открытіемъ сезона, и, слѣдя за бойкой продажей билетовъ, повторяла: «въ каждомъ домѣ есть деньги... надо только знать, гдѣ онѣ... гдѣ лежатъ»...

Горевъ ѣхалъ черезъ Орелъ. Для встрѣчи его былъ посланъ къ мосту «герой-любовникъ» Нечаевъ. Въ красной рубашкѣ съ поясомъ и въ картузѣ онъ былъ менѣе всего похожъ на premier, но очень за то на семинариста. Сидя на мосту съ ребятишками и гуляющими мастеровыми, нашъ герой ждалъ пріѣзда Өедора Петровича, который и подкатилъ къ мосту на тройкѣ съ бубенцами. Нечаевъ сдѣлалъ знакъ ямщику остановиться и подошелъ къ Гореву:

— Съ пріѣздомъ, Өедоръ Петровичъ! Я—артистъ труппы г-жи С—ской, которому поручено васъ привѣтствовать.

Горевъ пригласилъ молодца въ экипажъ и спросилъ, есть ли въ городѣ гостинница.

— Для васъ, Өедоръ Петровичъ, уже приготовлено помѣщеніе на Одрѣ.

— Что-о? Какъ на одрѣ?!

— Одёръ, это...

— Ахъ, да, Одёръ!—засмѣялся Горевъ: Одеръ это—названіе никуда негодной лошади...

— А здѣсь, добавилъ Нечаевъ,—такъ называется площадь. На ней и гостинница.

— А кухня порядочная?

— Вы будете кушать въ клубѣ. Говорятъ, тамъ кормятъ не дурно... я навѣрно не знаю, не ѣдалъ, такъ какъ ужу рыбу и обѣдаю дома...

— Вы кого играете?

— Первыхъ любовниковъ.

Горевъ, по его словамъ, послѣ этого понялъ, гдѣ онъ и съ кѣмъ долженъ будетъ вечеромъ играть. Гостинница на Одрѣ стояла пустой и встрѣтила его привѣтливо. Антрепренерша и кое кто изъ лицедѣевъ ждали Ѳ. П. у подъѣзда. По обыкновенію, Горевъ запросто поздоровался со всѣми, переодѣлся и пошелъ съ антрепренершей взглянуть на театръ. Желтыя штиблеты гастролера собрали толпу старыхъ и малыхъ болховитянъ, которые слѣдовали за Горевымъ до театра, кивая другъ другу на «нечищенные сапоги главнаго актера».

— Гдѣ же театръ?

— А вотъ онъ передъ вами, Ѳедоръ Петровичъ,...

Горевъ вспыхнулъ:

— Позвольте, Марья Николаевна, вы мнѣ писали, что у васъ закрытый лѣтній театръ, вмѣщающій и т. д., а это—сарай. Вы меня обманули. Развѣ бы я поѣхалъ играть въ сараѣ у дикарей? Вѣдь это, кажется, настоящая дыра! Какъ же вы могли, Марья Николаевна, рѣшиться на обманъ? Вы подумайте, могу ли я тутъ играть?

— Ѳедоръ Петровичъ, вы не можете не играть, такъ какъ и афиша выпущена и намъ пропадать, въ случаѣ вашего отказа.

— Скверное положеніе, а?

— Критическое...

— Чертъ побери!.. Конечно, я буду играть!

Добрый товарищъ уже сказался въ тонѣ послѣдней фразы и стушевалъ оскорбленнаго извѣстнаго артиста, котораго обманомъ завлекли въ захолустье, куда не поѣхалъ бы никакой другой «уважающій себя» га-

стролеръ съ меньшимъ, чѣмъ у Горева, артистическимъ именемъ и талантомъ.

— Надѣюсь, на бутылку краснаго вина то мнѣ останется за трудъ?

Но за 5 спектаклей, почти непрерывно слѣдовавшихъ одинъ за другимъ, Горевъ получилъ рублей 150 и былъ доволенъ. Онъ, кажется, не скучалъ, окруживъ себя актерами и мелкими чиновниками, которыхъ потчевалъ лафитами, прикармливалъ. Помѣщики приглашали его къ себѣ въ «дворянскія гнѣзда» отобѣдать. Къ Гореву всѣхъ влекло и его влекло къ людямъ.

Надобно умѣть умирать, но надобно и умѣть жить; послѣднее гораздо труднѣе перваго. Сколько людей умираетъ, вовсе не поживъ на свѣтѣ! Примѣняя эти вольтеровскія слова къ покойному Ѳ. П. Гореву, надо сказать, что онъ умѣлъ жить. Его умѣнье жить заключалось въ томъ, что онъ не погасилъ своего призванія, взлелѣялъ его и на 62-лѣтнемъ пути непосредственно возбуждалъ къ себѣ чувства любви и преданности, которыхъ онъ стоилъ. Кто онъ былъ? изъ какой семьи? Есть много разнорѣчивыхъ отвѣтовъ. Въ 90-хъ годахъ въ Сумахъ (Харьковской губ.) были лица, помнившія Горева мальчикомъ и считавшіе его землякомъ; онъ говорилъ про себя, что сынъ театральнаго парикмахера. Но дѣло не въ этомъ, а въ томъ, что Горевъ, заимствовавшій псевдонимъ у стараго провинціальнаго трагика, представлялъ собою типичную фигуру, воспитанную не семьей и не школой, а кулисами и жизнью. Въ качествѣ театральнаго дитяти, всѣмъ блескомъ карьеры обязаннаго милости Божіей, онъ совмѣщалъ въ себѣ и обычные актерскіе достоинства и недостатки. Но у него не было недостатковъ и пороковъ Счастливцева. Обладаніе крупнымъ драматическимъ талантомъ, темпераментомъ сложнымъ и, что называется «благодарной внѣшностью» дѣлало въ глазахъ Горева какъ-бы ненужнымъ самообразованіе. Его умственный кругозоръ не былъ обширенъ; въ этомъ онъ уступалъ многимъ сотоварищамъ и въ жизни это не могло не имѣть значенія для него; Горевъ не умѣлъ постоять за себя словомъ. Правда, что онъ былъ и незлобивъ, уступчивъ, снисходителенъ.

16-лѣтнимъ юношей Горевъ началъ артистическую карьеру въ Курскѣ; ранняя страсть,—замѣтилъ Байронъ,—означаетъ душу. которая будетъ любить изящныя искусства. И замѣчаніе англійскаго поэта подтвердилось на доброй душѣ артиста. Несомнѣнно, что не только талантъ, горячность и красота завоевали молодому актеру восторги толпы, но и его добрая душа, его человѣческія свойства. Силою дарованія и красотою души Горевъ овладѣвалъ любовью и преданностью тѣхъ, кто болѣе или менѣе сближался съ нимъ, даже кто его хотя не много узнавалъ. Понятно, что побѣды вызываютъ торжества и нѣкоторую, вовсе не дурную, гордость, какъ плодъ убѣжденія, что у тебя есть нѣчто превосходное и цѣнное. Послѣдовательно разсуждая въ этомъ направленіи, не такъ уже трудно дойти до снисходительности и расположенія ко всѣмъ, до всепрощенія и примиренія со всѣмъ и со всякимъ. Горевъ хотѣлъ жить и жилъ любя; оттого summum bonum, длящееся для большинства только часъ, въ его жизни длилось годы и очень долгіе.

10 лѣтъ слишкомъ онъ прослужилъ на провинціальныхъ сценахъ и въ 1880 году былъ принятъ въ составъ труппы Александринскаго театра. 30-ти лѣтній артистъ былъ въ ореолѣ народнаго поклоненія; едва-ли ошибемся, если скажемъ, что онъ былъ такимъ баловнемъ публики и критики, какими не были даже Савина, А. Ленскій и Ивановъ-Козельскій. Въ 1881 году Горевъ появляется въ Москвѣ, приглашенный въ лѣтній Петровскій театръ А. А. Бренко. Одновременно съ Горевымъ, М. Г. Савина была приглашена на гастроли М. В. Лентовскимъ. Газеты зубоскалили: Марья-то Гавриловна, заключила контрактъ съ г. Лентовскимъ и отъявится... въ «Эрмитажѣ»! Ай, ай, ай! Это—«генеральша»—то?! Вообще, господа критики къ ней не благоволили, и когда московскій фельетонистъ «Новаго Времени», Евг. Львовъ, написалъ: «талантъ г-жи Савиной болѣе тонкій, ея игра болѣе тщательно отдѣлана, она больше обращаетъ вниманія на детали, нежели привыкли видѣть москвичи, и потому къ игрѣ г-жи Савиной нужно больше присмотрѣться, чтобы вполнѣ ее оцѣнить. На насъ же, москвичей, дѣйствуетъ сильнѣе болѣе грубая, болѣе сильная, реальная игра, нежели игра тонкая,

съ полною отдѣлкою деталей»...—повторяю, когда Евг. Львовъ это написалъ, то «Будильникъ», руководимый тогда Н. П. Кичеевымъ и игравшій видную роль въ московской журналистикѣ, отозвался въ томъ смыслѣ, что «г-ну Л. слѣдовало-бы побольше думать надъ тѣмъ, что онъ пишетъ. Москва издавна считается школой для театра; сюда чуть не съ трепетомъ пріѣзжаютъ не только всѣ провинціальные артисты, но и выдающіеся таланты и даже знаменитости, предполагая, и вполнѣ резонно, здѣсь строгихъ и безпристрастныхъ цѣнителей и судей. Это признано всѣми, интересующимися театромъ»...

Что театральная Москва судила строго, видно хотя-бы изъ отзыва А. Ѳ. Писемскаго о Росси. Знаменитый трагикъ «показался» творцу «Горькой Судьбины» «актеромъ неумѣлымъ, безъ всякаго внутренняго огня, но съ большимъ стремленіемъ къ аффектаціи, доходящимъ иногда до балетныхъ пріемовъ». А Писемскій былъ однимъ изъ многихъ.

Стоило А. П. Ленскому заявить для своего бенефиса (въ Маломъ театрѣ, въ сезонъ 1881—1882 гг,) «Ромео и Юлію», какъ московскіе Зоилы стали пожимать плечами: «что за охота «ломать» 14-ти лѣтняго мальчика когда на носу... то-бишь, на маковкѣ—40?» [1]).

Отношеніе къ М. Г. Савиной, отзывъ Писемскаго о Росси, удивленіе по адресу Ленскаго, все это болѣе или менѣе важно для оцѣнки пріема и отношеній москвичей къ Гореву. Составъ труппы г-жи Бренко, дѣйствительно, блисталъ именами: Глама-Мещерская, Красовская, Рыбчинская, Волгина, Дубровина, Александрова, Андреевъ-Бурлакъ, Писаревъ, Кирѣевъ, Чарскій, Свободинъ, Протасовъ, Скуратовъ и др. И вотъ въ такое созвѣздіе попалъ Горевъ. Спектаклями режиссировалъ А. Ф. Ѳедотовъ. Репертуаръ... о немъ говорится въ современной пародіи на Фета:

Вотъ театръ Петровскій,
Проводникъ идей:
Графъ Толстой, Островскій,
Грибоѣдовъ, Мей;

---

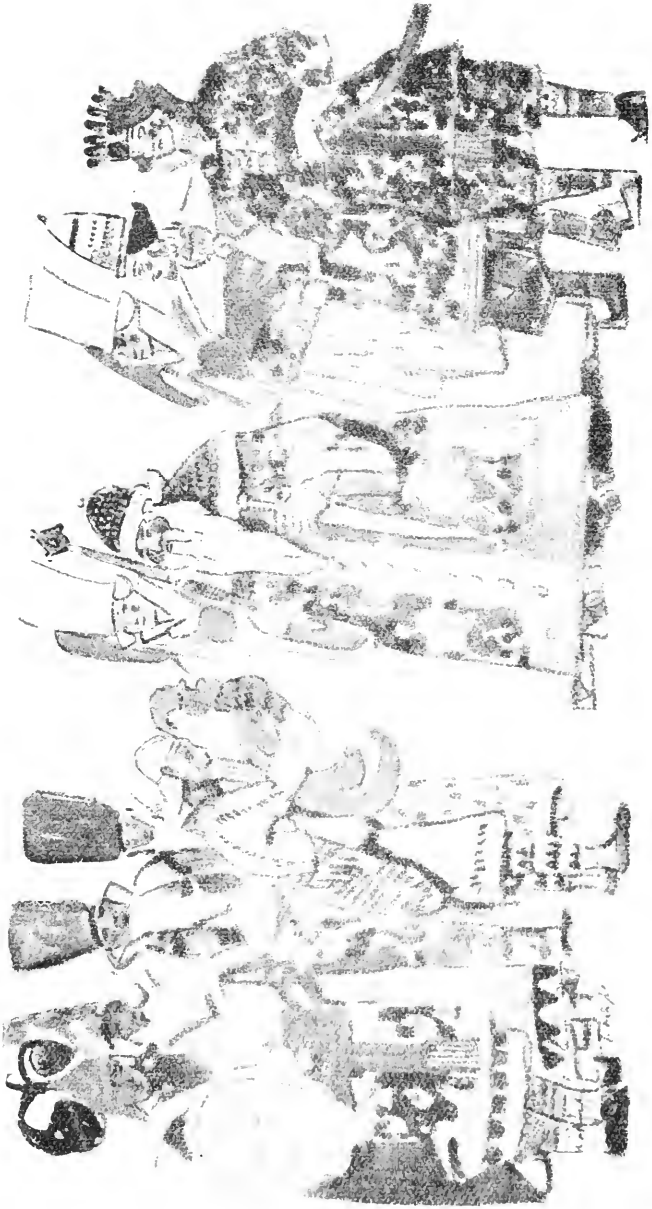
[1]) А. П. Ленскій, родившійся въ 1847 г., не имѣлъ и 35 лѣтъ.

Что ни день, то драма,
Интереса—тьма:
Ѳедоръ Горевъ, Глама,
«Горе отъ ума».
Масса лицедѣевъ,
Прелесть, что ни шагъ:
Писаревъ, Кирѣевъ,
И Бурлакъ, Бурлакъ!

По этимъ стихамъ можно судить, что за лѣтній театръ былъ въ Петровскомъ паркѣ, а также о томъ, что Горевъ занялъ въ блестящей труппѣ одно изъ первыхъ мѣстъ, на которое его поставили талантъ и красота, великолѣпно дополнявшія молодость. Москвичамъ онъ представился въ «Расточителѣ» 19-го апрѣля и имѣлъ большой успѣхъ; печать отмѣтила артистическій прогрессъ: за 3 послѣднихъ года, слѣдовательно—съ дебюта на Императорской сценѣ въ 1877 г., Горевъ—jeune premier—выросъ: лицо его и ранѣе не было лишено выразительности, хороши были дикція и манеры; теперь-же ко всѣмъ достоинствамъ прибавились: художественная обдуманность и чувство мѣры. Г-жа Бренко платила артисту 800 рублей ежемѣсячно.

Горевъ пришелся по вкусу Москвѣ: и публикѣ, и критикѣ. «Мила, какъ Глама-Мещерская», «очарователенъ, какъ Горевъ», стали ходячими фразами. Критика-же, если и дѣлала замѣчанія, то отнюдь не обидныя для артиста, въ родѣ: «г. Горевъ, сверхъ ожиданія, провелъ роль Фердинанда (въ шиллеровской трагедіи «Коварство и любовь») *не съ достаточнымъ одушевленіемъ*»... и т. д. Или: «Горевъ—*недурной* Ананій» («Горькая судьбина»). А рядомъ съ этимъ: «для чего это берегутъ г. Горева? Неужели только для великихъ праздниковъ и особоторжественныхъ дней?»

Между тѣмъ, на него обратилъ вниманіе А. Н. Островскій, любившій руководить дарованіями начинающихъ писателей и зорко, что касалось артистовъ. Припомнимъ, что именно въ то время Островскаго всего захватила мечта о «русскомъ, національномъ, всероссійскомъ» театрѣ въ Москвѣ, городѣ вѣчно обновляющемся, вѣчно юномъ, черезъ который волнами вли-



К. А. КОРОВИНЪ. ЭСКИЗЪ КОСТЮМОВЪ КЪ «ЗОЛОТОМУ ПѢТУШКУ».
КОСТЮМЫ ДОДОНА, ЕГО СЫНОВЕЙ, ПОЛКАНА, ЗВѢЗДОЧЕТА И БОЯРЪ.

Что ни день то драма,
Интереса—тьма:
Ѳедоръ Горевъ, Глама,
«Горе отъ ума».
Масса лицедѣевъ,
Прелесть, что ни шагъ:
Писаревъ, Кирѣевъ,
И Бурлакъ, Бурлакъ!

По этимъ стихамъ можно судить, что за лѣтній театръ былъ въ Петровскомъ паркѣ, а также о томъ, что Горевъ занялъ въ блестящей труппѣ одно изъ первыхъ мѣстъ, на которое его поставили талантъ и красота, великолѣпно дополнявшія молодость. Москвичамъ онъ представился въ «Расточителѣ» 19-го апрѣля и имѣлъ большой успѣхъ; печать отмѣтила артистическій прогрессъ: за 3 послѣднихъ года, слѣдовательно—съ дебюта на Императорской сценѣ въ 1877 г., Горевъ—jeune premier—выросъ: лицо его и ранѣе не было лишено выразительности, хороши были дикція и манеры; теперь-же ко всѣмъ достоинствамъ прибавились: художественная обдуманность и чувство мѣры. Г-жа Бренко платила артисту 800 рублей ежемѣсячно.

Горевъ пришелся по вкусу Москвѣ: и публикѣ, и критикѣ. «Мила, какъ Глама-Мещерская», «очарователенъ, какъ Горевъ», стали ходячими фразами. Критика-же, если и дѣлала замѣчанія, то отнюдь не обидныя для артиста, въ родѣ: «г. Горевъ, сверхъ ожиданія, провелъ роль Фердинанда (въ шиллеровской трагедіи «Коварство и любовь») *не съ достаточнымъ одушевленіемъ*»... и т. д. Или: «Горевъ—*недурной* Ананій» («Горькая судьбина»). А рядомъ съ этимъ: «для чего это берегутъ г. Горева? Неужели только для великихъ праздниковъ и особоторжественныхъ ней?»

Между тѣмъ, на него обратилъ вниманіе А. Н. Островскій, любившій руководить дарованіями начинающихъ писателей и зорко, что касалось артистовъ. Припомнимъ, что именно въ то время Островскаго всего захватила мечта о «русскомъ, національномъ, всероссійскомъ театрѣ въ Москвѣ, который вѣчно обновляющемся, вѣчно юномъ, черезъ который волнами вли-

вается въ Россію великорусская народная сила». Театръ А. А. Бренко, по духу своему, наличному составу артистическимъ силъ и по блеску постановокъ пьесъ, былъ Островскому пріятенъ; онъ посѣщалъ его, присматривался къ персоналу и, можетъ-быть, намѣчалъ актеровъ и актрисъ для своего дѣла. Петровскій театръ устроилъ даже (16-го іюня) торжественный спектакль въ честь знаменитаго драматурга. Шелъ «Лѣсъ» и сыгранъ былъ безукоризненно: замѣчательно сверкнули не только брилліанты талантовъ Гламы-Мещерской, Писарева и Андреева-Бурлака, но и алмазы дарованій второстепенныхъ актеровъ, какъ напримѣръ, Тархова. Горева Островскій увлекалъ превосходствомъ службы въ Москвѣ передъ всякимъ другимъ изъ отечественныхъ городовъ...

И вотъ мы видимъ Ѳ. П. Горева среди корифеевъ «дома Щепкина». Онъ дѣлитъ съ А. П. Ленскимъ репертуаръ героя и несетъ его одинъ, въ то время, когда Ленскій подвизается въ Петербургѣ (1882—1884 гг.). Назвать этотъ репертуаръ строго-классическимъ нельзя: пьесы міровыхъ геніевъ чередовались съ творчествомъ болѣе или менѣе скромныхъ талантовъ и даже подлинныхъ «фабрикантовъ эффектныхъ пьесъ». Имѣлось-ли нѣчто общее у артистовъ-соперниковъ по амплуа? Да. Артистическая душа была достояніемъ и Ленскаго, и Горева; одинаково свойственны имъ были горячность и глубокое, искреннее чувство; они одинаково умѣли переживать жизнь изображаемыхъ лицъ; въ каждомъ изъ нихъ билась и комическая жилка, но едва-ли Горевъ изучалъ такъ трагическіе образы, ихъ эпоху и тончайшія черты, какъ Ленскій — драматическій артистъ, художникъ и скульпторъ. Горева не хватило-бы на старанія, какія прикладывалъ, изучая роль Ленскій.

Съ годами пылъ ослабѣваетъ и красота тускнѣетъ, и если остается нервность (а ее Горевъ сохранилъ до смерти), то одною нервностью не восполнишь унесеннаго годами. Уходилъ въ исторію театра герой-любовникъ Горевъ, его замѣнялъ Горевъ-резонеръ и «характерный» артистъ. Это такъ естественно и такъ ярко вышло у Ленскаго. А звѣзда Горева значительно померкла. Ленскій и въ новомъ амплуа пришелся какъ-разъ къ высокому

уровню Императорскаго театра, а Горевъ не подошелъ... откололся и сталъ на ступеньку ниже.

Въ сущности, онъ всегда былъ близокъ и не близокъ, такъ сказать, къ сердцу Малаго театра. Его цѣнили и нѣтъ. У него не разъ бывали тренія съ режиссеромъ. Роль, которую не «посмѣли»-бы предложить ни г. Южину, ни Ленскому, поручали Гореву. Незначительную, эпизодическую роль... Онъ «протестовалъ», но что значитъ протестъ Горева!

— Полно, Ѳедя!—успокаивалъ его какой-нибудь пріятель:—есть изъ-за чего кипятиться! Ну, положимъ, роль—съ воробьиный носокъ и ничего не значащая, да развѣ не на то и Горевъ, чтобы изъ ничего создать нѣчто!

— Чертъ побери! ты правъ... посмотримъ, что́ выйдетъ!

И Горевъ, казалось, успокаивался. Было время: Чацкій, Жадовъ, Фердинандъ, Гамлетъ, Д. Карлосъ, Акоста; затѣмъ: Кречинскій, Старый баринъ, Лиръ, Ананій Яковлевъ, Максъ Холминъ и т. д., и т. д., а теперь—чуть не выходная роль... Ну, ладно! Въ пріятельскомъ кругу (а кто не былъ ему пріятелемъ изъ всѣхъ слоевъ общества!) онъ, за бутылкою вина, забывался отъ обиды, шутилъ, разсказывалъ то-и-се, декламировалъ любимыя «Поля» Майкова. Онъ мастерски читалъ и въ устахъ его:

— Садись! Зачѣмъ не услужить!»

звучало особенно душевно, какъ у человѣка-рубахи или истаго филантропа. Слушая его, нетрудно постичь Горева, можетъ-быть, и безшабашнаго и менѣе глубокомысленнаго, чѣмъ-бы слѣдовало въ его интересахъ, но милаго, милаго безъ конца...

А даль-то даль—какъ широка!

заканчивалъ онъ декламацію и словно летѣлъ, какъ орелъ, въ эту широкую даль; да, онъ все порывался, вѣрилъ въ силу своихъ крыльевъ, несмотря на то, что они явно ему уже измѣняли.

Взвинченный онъ выходилъ въ «обидной» роли и могучія рукоплесканія покрывали его послѣднія слова. Такъ было при постановкѣ одной пьесы Влад. А. Александрова. Талантливый артистъ былъ «отомщенъ».

И вотъ Ѳедоръ Петровичъ Горевъ умеръ. Онъ не дождался заката своей славы; талантъ его не погасъ. Доброе сердце не измѣнилось до послѣдняго біенія. Во время празднованія его юбилея въ 1905 году, въ театрѣ Корша, Горевъ выразился въ отвѣтъ на всѣ привѣтствія: «что мнѣ сказать? Лучшій адвокатъ не нашелъ-бы словъ. Скажу только, что искреннѣйшее мое желаніе—остаться въ Москвѣ и сложить здѣсь свои кости»...

Желаніе прекраснаго артиста и добрѣйшаго человѣка исполнилось.

* * *

Дѣятельность общества русскихъ драматическихъ писателей и оперныхъ композиторовъ ограничена узкими рамками и, конечно, совсѣмъ не такими, о которыхъ мечталъ Островскій.

Онъ мечталъ о томъ, чтобы общество, гдѣ ему принадлежало мѣсто предсѣдателя, сдѣлалось средоточіемъ нравственнаго воздѣйствія на писателей драматурговъ и компонистовъ, имѣло при себѣ: образцовую библіотеку по искусству и классической литературѣ, образцовую сцену и аудиторію для лекцій по сценическому искусству; другими словами, нашъ славный бытописатель мечталъ о плѣненіи Москвы съ помощью сценическаго искусства, посредствомъ сближенія вышеназваннаго общества, русскаго національнаго театра съ населеніемъ. Мечты Островскаго остались мечтами.

Отчасти воплощеніемъ мечты А. Н. явился Новый театръ, представлявшій какъ-бы отдѣленіе Щепкинскаго дома и ставившій себѣ задачею, несомнѣнно, цивилизацію москвичей; вмѣстѣ съ тѣмъ, служа практическою школою для молодыхъ артистовъ, онъ былъ для нихъ мостомъ, по которому они переходили въ домъ Щепкина, какъ уже достойные его ансамбля; наконецъ, сцена Новаго театра была снисходительнѣе Щепкинской для драматическихъ писателей.

Новый театръ, какъ 3-ій московскій Императорскій, былъ арендованъ дирекціей въ 1898 году на десятилѣтіе, которое онъ и просуществовалъ. Должно быть, не въ добрый часъ заключили контрактъ, потому что вокругъ новаго предпріятія, какъ вороньё, закружили непріятные толки. И враньё-то было! Договорились до того, что можно было подумать, будто-бы Шела-

путинскій театръ заарендованъ дирекціей Императорскихъ театровъ ради только вящаго прославленія... К. Ѳ. Вальца, извѣстнаго машиниста-механика.

Казалось, что капитальныя перестройки на сценѣ и годичная смѣта въ 100 тысячъ рублей производились и исчислена, имѣя въ виду постановки, главнымъ образомъ, мелодрамъ и феерій. Даже феерій! Конечно, гдѣ же и развернуться изобрѣтательности даровитаго машиниста, какъ не въ фееріи! Но дѣло въ томъ, что, вѣдь Новый театръ являлся дополненіемъ Малаго и, слѣдовательно, не могъ вести репертуаръ былыхъ театровъ М. В. Лентовскаго. Руководителями назывались А. П. Ленскій и драматургъ Влад. И. Немировичъ-Данченко.

Дѣйствительно, режиссеромъ сталъ Ленскій.

То было время, когда онъ и Горевъ подвели итоги героическому періоду ихъ дѣятельности, а третій «столпъ» сцены, А. А. Нильскій, подводилъ, вообще, артистическіе итоги. Ленскій былъ еще силенъ, Горевъ менѣе силенъ, но все-таки бурлилъ, а Нильскій уже брюзжалъ и это только доказывало, что левъ состарѣлся, живетъ воспоминаніями и болѣе или менѣе равнодушенъ къ каждой новой веснѣ. Въ сущности, подводимые имъ итоги, какъ и у М. М. Петипа, представляли мало утѣшительнаго. Все свыше сорока-лѣтнее служеніе театру походило на англійское, пустое внутри, печенье. Оно безъ особеннаго усилія ломается и превращается въ порошокъ; дунь на него и ничего не останется.

Говорятъ, Нильскій всегда былъ высокаго мнѣнія о себѣ, такимъ онъ и въ могилку легъ; и всегда онъ тяготѣлъ къ амплуа перваго любовника, не обращая вниманія на голоса, искренно доказывавшіе ему, что его дѣло изображать фатовъ и простаковъ, а напускная горячность въ драматическихъ роляхъ смѣшна. Это—въ 70-е годы, когда Нильскій приспособился къ начальству и могъ не обращать вниманія ни на чьи совѣты извнѣ.

Тогда онъ царилъ и капризничалъ такъ, что съ его капризами долженъ былъ мириться и Островскій, не начинающій, а уже отпраздновавшій 25-лѣтіе своей дѣятельности, писатель. Мы знаемъ объ этомъ изъ отношеній Островскаго съ Ѳ. А. Бурдинымъ.

Но какимъ не большимъ и совсѣмъ уже не могиканомъ сохранился тотъ-же А. А. Нильскій для 90-хъ годовъ! Остался опытный актеръ, та полезность, какихъ очень много встрѣчается въ театральныхъ бюро и которыхъ отнюдь недостаточно для высокихъ устоевъ, силы и всего значенія театра. Какъ-то не вѣрилось, чтобы этотъ, напримѣръ, странникъ въ «Венецейскомъ истуканѣ» поющій церковный стихъ (на сценѣ Александринскаго театра), былъ тотъ—цезарь Нильскій: такъ онъ выдохся и увялъ...

Незадолго до его смерти мы вмѣстѣ ѣхали въ Орелъ. Въ Орловской губерніи у Александра Александровича были родственники—Нилусы. Я съ нимъ дѣлился своими норвежскими впечатлѣніями. 18—20 лѣтъ назадъ, Швеція, Норвегія и отчасти Данія особенно привлекали къ себѣ наше вниманіе. Норвежцы Ибсенъ и Бьернстерне-Бьернсонъ вошли въ репертуаръ Императорскихъ театровъ. Я былъ въ Христіаніи.

— Видѣли «сѣверныхъ богатырей»?—Нильскій подразумѣвалъ Ибсена и Бьернсона.

— Бьернсона не видѣлъ, а Ибсена нѣсколько разъ въ кафе на Carljohans gade.

— И бесѣдовали съ нимъ?

— Это не допускается. Онъ приходитъ читать газеты и пить свою порцію кофе, послѣ прогулки, садится отдѣльно и, подобно своему Штокману, хочетъ быть одинокимъ. Его ходятъ смотрѣть, ему удивляются—Ибсенъ не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія на окружающихъ. Молча появляется и молча-же удаляется.

Взамѣнъ, А. А. разсказывалъ, и очень увлекательно, что касалось петербургскихъ кулисъ и дирекціи, но это—не для печати. Онъ болѣлъ желчью и если Шиллеръ сказалъ правду, что «души сильныя страдаютъ втайнѣ», то Нильскій не былъ такою душой. Ею былъ А. П. Ленскій. Онъ весь отдался Новому театру и, казалось, готовъ былъ повторить за славнымъ шотландскимъ поэтомъ: «изнывать по тебѣ мнѣ слаще, чѣмъ все остальное на свѣтѣ». Да, А. П. Ленскій изнывалъ по Новому театру, радовался всякой его удачѣ, страдалъ изъ за неудачи, какъ-бы она ни была незначительна.

Волненій выпадало много. Новый театръ медленно завоевалъ зрителей, а развѣ не удручаетъ и режиссера и артистовъ видъ полупустого партера? Чувство, что твой честный и зачастую весьма талантливый трудъ не встрѣчаетъ должной оцѣнки со стороны тѣхъ, для кого онъ совершается, есть щемящее чувство. Руководя дѣломъ и воспитывая для Малаго театра молодежь, Ленскій расходовалъ для нея всѣ свои духовныя сокровища: опытъ, знанія, разносторонніе таланты. Надо сказать правду, онъ былъ горделивъ и не обезцѣнивалъ своего артистическаго достоинства пріятельствомъ съ театральными репортерами... Онъ не подражалъ тѣмъ звѣздамъ, которыя вмѣстѣ съ нимъ составляли плеяду и боролись иначе съ непріятными имъ теченіями въ литературѣ и журналистикѣ.

Викторъ А. Крыловъ разсказывалъ, что его пьеса, которая благополучно прошла драматическую цензуру, неожиданно для него вызвала протестъ всесильной звѣзды образцоваго театра... Она, видите-ли, усмотрѣла себя въ «не симпатичной» героинѣ крыловской пьесы и крикнула: «не позволямъ!»

Мы видѣли и то, какъ извѣстный premier время-отъ-времени дѣлалъ визиты редактору московской газеты, въ которой ему не много расточалось похвалъ.

Ни пріемы былого шляхтича, ни заискиваніе у газетъ не были свойственны А. П. Ленскому—режиссеру. И дѣло онъ дѣлалъ, и думу думалъ безъ шума, по совѣсти, предоставляя зрителямъ полную свободу сужденій. Любопытно было слѣдить за почтеннымъ артистомъ во время спектаклей. Ставъ у двери и не спуская глазъ со сцены, онъ представлялъ, своего рода, барометръ; онъ тогда былъ весь—переживаніе... Какъ старый орелъ напряженно и влюбленно слѣдитъ за первыми полетами орлятъ, такъ Ленскій слѣдилъ за артистической молодежью, которую прекрасная Мельпомена поручила ему. По движенію и по измѣненіямъ лица его, можно было угадывать, что̀ Ленскій чувствуетъ, доволенъ онъ или нѣтъ орлятами. Напрасно онъ старался скрыть отъ постороннихъ свои переживанія: они были на лицо.

Въ настоящее время, на афишахъ московскаго Малаго театра видятся

имена режиссеровъ С. В. Айдарова, Н. М. Падарина, И. Н. Худолѣева, теперь они, также какъ и К. И. Алексѣева, Е. Д. Берсъ, В. Н. Рыжова, Е. М. Садовская, Е. Д. Турчанинова, А. В. Васенинъ, И. Ѳ. Красовскій, Н. Н. Музиль, И. А. Рыжовъ, П. М. Садовскій и Н. К. Яковлевъ, составляютъ ensemble съ могиканами дома Щепкина, въ первые-же годы существованія Новаго театра это были свѣжіе побѣги, еще только опредѣлявшіеся. Прежніе московскіе критики называли такихъ «свѣтляками» въ отличіе отъ свѣтилъ. Какъ выросъ, напримѣръ, артистически г. Падаринъ! По смерти А. П. Ленскаго (въ 1908 г.), въ некрологахъ и большихъ статьяхъ о немъ говорено, какъ о выдающемся драматическомъ артистѣ и какъ о человѣкѣ, но не была оттѣнена его дѣятельность въ стѣнахъ Новаго театра, гдѣ холились молодыя дарованія артистовъ и переживали отрадные часы драматическіе писатели, къ которымъ Малый театръ былъ строгъ. Ленскій вкладывалъ душу въ любимое дѣло и, какъ-бы памятуя Ювенала, что на отрока, де, слѣдуетъ смотрѣть съ величайшимъ вниманіемъ, онъ съ величайшимъ вниманіемъ смотрѣлъ на любезныхъ его сердцу орлятъ, которые, когда выростутъ, должны будутъ замѣнить ихъ, старыхъ жрецовъ прекрасной богини. У Ленскаго учились орлята вдумчивой лѣпкѣ художественныхъ образовъ; онъ-же былъ для нихъ живой и дорогой традиціей, столь-же присущей Малому театру, сколько тѣнь Мольера присуща старымъ стѣнамъ Comédie Française.

Новаго театра уже нѣтъ. Онъ былъ убыточенъ для дирекціи. Но прозаическій бухгалтерскій пассивъ развѣ въ состояніи заглушить всю поэзію сбывавшихся надеждъ, всю своеобразную прелесть творческихъ мукъ, всю красоту взлетающихъ орлятъ, вдохновляемыхъ истиннымъ орломъ?

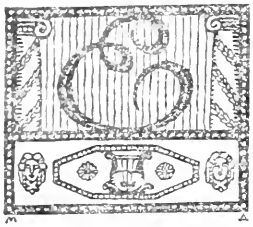
Слышитъ-ли онъ тамъ, въ сосѣдствѣ съ Т. Шевченко, какъ апплодируютъ москвичи и не москвичи его ученикамъ и ученицамъ? Слышитъ или нѣтъ, потому что крѣпко спитъ?

Покойной ночи, милый принцъ! Спи мирно
Подъ свѣтлыхъ ангеловъ небесный хоръ.

ДРУГЪ РУССКОЙ МУЗЫКИ.

(КН. В. Ѳ. ОДОЕВСКІЙ).

ВЛ. ИВАНОВА-КОРСУНСКАГО.

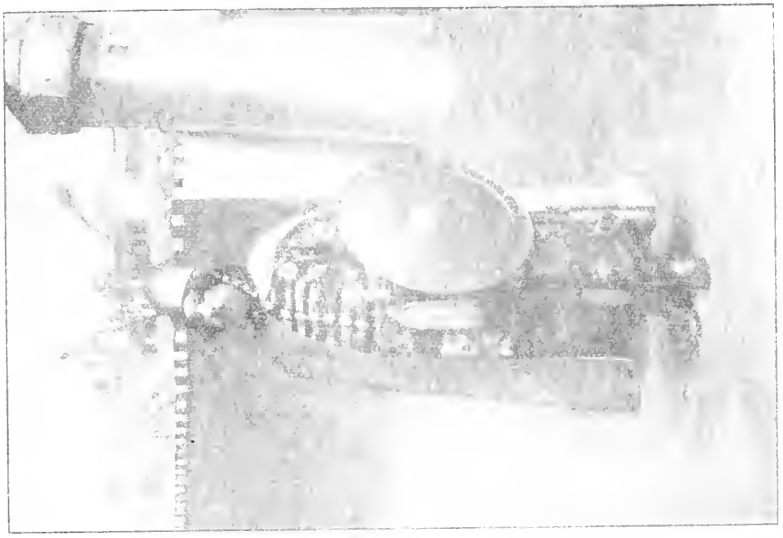


ЕСЛИ справедлива истина, что только время устанавливаетъ настоящую цѣнность вещей, то мы ее съ полнымъ правомъ могли бы примѣнить къ личности князя Владиміра Ѳедоровича Одоевскаго. Мало найдется въ исторіи культуры такихъ дѣятелей, которые, подобно ему, одинаково талантливо проявили себя на многихъ поприщахъ, работали изъ любви къ людямъ и родинѣ, а не изъ своекорыстныхъ видовъ и, при всѣхъ своихъ достоинствахъ, оставались почти всю жизнь въ тѣни. Въ самомъ дѣлѣ—какъ понимали Одоевскаго современники?—Для большинства это былъ ученый чудакъ, безусловно очень добрый человѣкъ, рѣдкій труженикъ по службѣ, но и только.

То большое дѣло, которое творилъ самой своей жизнью Одоевскій, современники проглядѣли. И только потомъ, когда начали обнаруживаться результаты его неустанной дѣятельности, стали вспоминать, жалѣть и похваливать. Въ дѣйствительности вся жизнь Одоевскаго—огромный подвигъ. Это сплошная борьба Донъ-Кихота культурнаго обновленія съ мельницей общественнаго равнодушія.

На какихъ только поприщахъ не работалъ этотъ человѣкъ! Онъ одинаково былъ причастенъ и къ чиновному и къ литературному міру, былъ усерднѣйшимъ сотрудникомъ различныхъ общественныхъ организацій, находилъ время и для занятій искусствомъ—и всюду вносилъ съ собою честное, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, чисто-юношеское увлеченіе, новыя, незаурядныя мысли и принципы гуманности.

Правда, далеко не всегда онъ встрѣчалъ пониманіе своихъ намѣреній, не всякій разъ ему удавалось отвлечь людей отъ того «рукавоспустія», противъ котораго онъ такъ горячо ратовалъ, но эти неудачи нисколько не ослабили присущей ему энергіи и онъ умеръ съ свѣтлой вѣрой въ лучшее

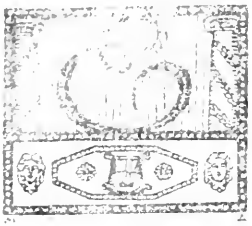


Н. П. ЧИСТЯКОВЪ (АФРОНЪ) и С. И. ГАРДЕНИНЪ (ГВИДОНЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

ДРУГЪ РУССКОЙ МУЗЫКИ.

(КН. В. Ѳ. ОДОЕВСКІЙ).

ВЛ. ИВАНОВА-КОРСУНСКАГО.

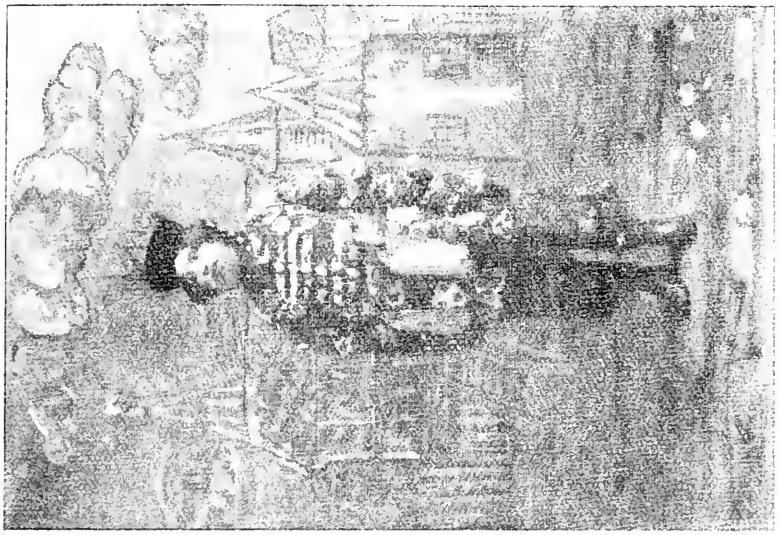


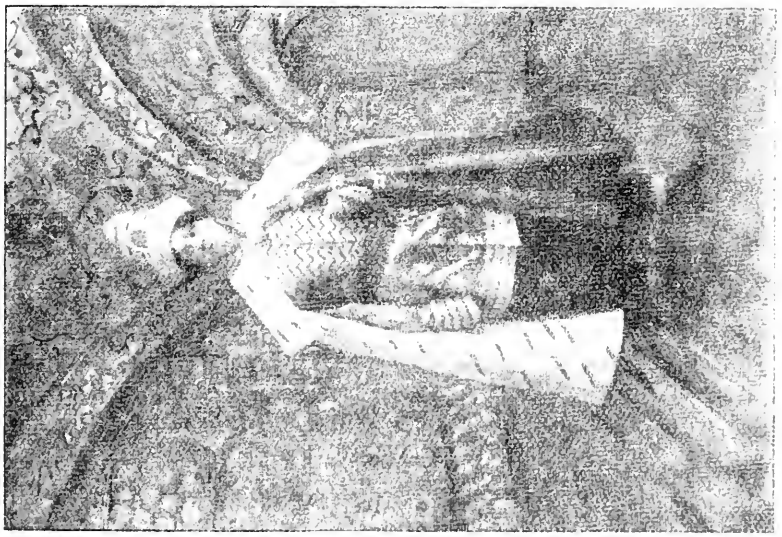
ЕСЛИ справедлива истина, что только время устанавливаетъ настоящую цѣнность вещей, то мы ее съ полнымъ правомъ могли бы примѣнить къ личности князя Владиміра Ѳедоровича Одоевскаго. Мало найдется въ исторіи культуры такихъ дѣятелей, которые, подобно ему, одинаково талантливо проявили себя на многихъ поприщахъ, работали изъ любви къ людямъ и родинѣ, а не изъ своекорыстныхъ видовъ и, при всѣхъ своихъ достоинствахъ, оставались почти всю жизнь въ тѣни. Въ самомъ дѣлѣ—какъ понимали Одоевскаго современники?—Для большинства это былъ ученый чудакъ, безусловно очень добрый человѣкъ, рѣдкій труженикъ по службѣ, но и только.

То большое дѣло, которое творилъ самой своей жизнью Одоевскій, современники проглядѣли. И только потомъ, когда начали обнаруживаться результаты его неустанной дѣятельности, стали вспоминать, жалѣть и похваливать. Въ дѣйствительности вся жизнь Одоевскаго—огромный подвигъ. Это сплошная борьба Донъ-Кихота культурнаго обновленія съ мельницей общественнаго равнодушія.

На какихъ только поприщахъ не работалъ этотъ человѣкъ! Онъ одинаково былъ причастенъ и къ чиновному и къ литературному міру, былъ усерднѣйшимъ сотрудникомъ различныхъ общественныхъ организацій, находилъ время и для занятій искусствомъ—и всюду вносилъ съ собою честное, добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, чисто-юношеское увлеченіе, новыя, незаурядныя мысли и принципы гуманности.

Правда, далеко не всегда онъ встрѣчалъ пониманіе своихъ намѣреній, всякій разъ ему удавалось отвлечь людей отъ того «рукавоспустія», [illegible] котораго онъ такъ горячо ра[illegible]
[illegible] присущей ему энергіи и онъ умеръ съ свѣтлой вѣрой въ лучшее





Н. П. ЧИСТЯКОВЪ (АФРОНЪ) и С. И. ГАРДЕНИНЪ (ГВИДОНЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА

«ЗОЛОТОЙ ЦЫПЛЕНОК», Н. РИМСКАЯ-КОРСАКОВА
Н. П. ЧИСТЯКОВЫ (АФРОНЫ) и С. Н. ГАРДЕННИ (ЛИНДОНЫ).

В. В. ОСИПОВЪ ВЪ РОЛИ ДОДОНА.
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА
В. В. СЕМЛОВЪ ВЪ РОЛИ ДОДОНА.

будущее горячо любимой родины, гораздо менѣе оцѣненный современниками, чѣмъ того заслуживалъ...

Цѣль нашего очерка—выяснить характеръ отношеній Одоевскаго къ музыкѣ и музыкантамъ своего времени. Отношенія эти интересны потому, что на глазахъ Одоевскаго произошло зарожденіе и развитіе того стиля музыки, который обезсмертилъ эпоху, потому еще, что самъ онъ былъ связанъ узами тѣснѣйшей дружбы съ многими музыкантами своего времени и, наконецъ, ему пришлось играть въ нѣкоторыхъ событіяхъ тогдашней музыкальной жизни далеко не послѣднюю роль.

Много интересныхъ указаній на эти отношенія, помимо тѣхъ, которыя мы нашли въ различныхъ періодическихъ изданіяхъ,—содержится въ бумагахъ Одоевскаго, хранящихся въ Императорской Публичной библіотекѣ,—онѣ то и послужили главнымъ источникомъ предлагаемаго очерка—источникомъ, нужно сказать, до сихъ поръ почти не использованнымъ.

Отношеніе Одоевскаго къ русской музыкѣ и русскимъ музыкантамъ нельзя назвать случайнымъ. Его собственная музыкальная дѣятельность была такъ широка и разнообразна, что сама по себѣ могла бы составить предметъ отдѣльнаго изслѣдованія. Здѣсь мы ограничимся только напоминаніемъ, что съ именемъ Одоевскаго связана реформа нашего церковнаго пѣнія, разработка проблемъ народнаго пѣсеннаго творчества, труды по музыкальной археологіи, по организаціи пѣвческаго дѣла, критическая и публицистическая дѣятельность по музыкальнымъ вопросамъ и т. д.

Для нашей цѣли будетъ вполнѣ достаточно установить наличность въ Одоевскомъ, ко времени его выступленія на музыкальномъ поприщѣ, такихъ высокихъ идеаловъ, какихъ въ то время вообще трудно было даже ожидать отъ русскаго человѣка. Начать съ того, что для него вопросъ о сущности музыки связанъ съ высшими вопросами философіи. По его мнѣнію это величайшее изъ искусствъ, такъ какъ только оно можетъ отражать сокровенныя глубины человѣческаго духа, это «прямой языкъ души,

языкъ исключительно принадлежащій человѣку и непереводимый на слова» [1]).

Какъ необходимая форма духовной жизни человѣка, музыка оказываетъ большое вліяніе на складъ нашей нравственной личности—«людямъ, не понимающимъ музыки,—говоритъ Одоевскій,—недоступно ничто чистое въ мірѣ» [2]).

Платоническими восторгами по адресу своего любимаго искусства Одоевскій не ограничился, а изучилъ его, какъ только могъ, и былъ дѣйствительно прекраснымъ знатокомъ внутренней природы музыкальныхъ явленій, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ, напримѣръ, по своему знанію Баховскаго стиля, стоялъ безусловно выше всѣхъ своихъ современниковъ. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи цѣнное указаніе даетъ намъ самъ Одоевскій—всегда болѣе чѣмъ скромный по отношенію къ себѣ, когда въ одномъ изъ своихъ писемъ разсказываетъ о своемъ пребываніи въ Іенѣ (во время празднованія 300-лѣтняго юбилея тамошняго университета): на вечерѣ іенскаго lieder-tafel'я онъ по просьбѣ присутствующихъ «импровизировалъ канонъ съ весьма «контрапунктическими штуками» на сочиненныя спеціально для него слова [3]).

Симпатіи Одоевскаго вообще тяготѣютъ къ самому серьезному стилю—его любимые авторы Бахъ и Бетховенъ. Ихъ-то творенія и способствовали всего болѣе развитію въ немъ столь возвышеннаго пониманія музыки.

Но именно потому, что эти эстетическіе идеалы Одоевскаго были совершенно исключительными, провести ихъ въ сознаніе массы было для него дѣломъ очень нелегкимъ.

Какъ проповѣдникъ возвышенныхъ воззрѣній на искусство, какъ поборникъ классическаго,—а впослѣдствіи глубоко-національнаго,—направленія, Одоевскій въ первые годы своей дѣятельности оставался въ сущности одинокимъ. Для него задачи философіи и задачи искусства совпадали; онъ

---

[1]) Бумаги Одоевскаго, перепл. 89.
[2]) Бумаги Одоевскаго, перепл. 53.
[3]) Бумаги Одоевскаго, пер. 97, письмо къ бар. Корфу № 8.

прозрѣвалъ въ музыкальныхъ твореніяхъ сокровеннѣйшія интимныя переживанія; наслаждался красотою гармоническихъ сочетаній, какъ теоретикъ; любовался точностью звуковыхъ соотношеній, какъ натуралистъ—и все это было только у него и для него: его глубокое пониманіе музыки оставалось нераздѣленнымъ.

Горячая, полная энтузіазма проповѣдь его была «гласомъ вопіющаго въ пустынѣ» уже по тому одному, что въ современномъ ему обществѣ никто не смотрѣлъ на музыку его глазами. Правда, музыка, бывшая до тѣхъ поръ исключительно барской, а еще раньше только столичной забавой, къ 20 годамъ XIX столѣтія завоевала себѣ нѣкоторую популярность. Многочисленные оркестры помѣщиковъ, даже въ условіяхъ крѣпостного быта, все же культивировали массу въ этомъ отношеніи. Интересъ ко всему національному, повысившійся сразу послѣ патріотическаго подъема 1812 года, также далъ свои благопріятные результаты для нашего музыкальнаго развитія. Исключительный спросъ на русскія пѣсни, на водевили въ русскихъ нравахъ—отличительная черта эпохи. Появляются въ большомъ количествѣ оперы съ русскими сюжетами, изъ которыхъ, напримѣръ, «Иванъ Сусанинъ» Кавоса въ свое время имѣлъ очень большой успѣхъ, хотя русскаго въ этой оперѣ только и было, что фабула. Многочисленные композиторы романсовъ (Титовъ, Алябьевъ, Верстовскій, Гурилевъ и др.), соперничали другъ передъ другомъ количествомъ романсовъ, написанныхъ на слова родныхъ поэтовъ. Встрѣчаются даже попытки собиранія и гармонизаціи народныхъ пѣсенъ (напримѣръ, Кашина, раньше Прача).

Но что за стиль былъ во всѣхъ этихъ произведеніяхъ тогдашней отечественной музы! Всѣ эти безчисленные романсы, аріи, дуэты, написанные на русскіе тексты, были въ сущности, за весьма немногими исключеніями, лишены всякаго русскаго духа. Въ ихъ банальныхъ и монотонныхъ аккомпаниментахъ не было и слѣда какой-нибудь разработки. Все техническое мастерство ихъ авторовъ не шло дальше элементарныхъ пріемовъ гармонизаціи аккордами или гармонической фигураціей (мелодическую фигурацію находимъ очень рѣдко и у немногихъ).

Одоевскій, съ его исключительнымъ критеріемъ художественнаго творчества, былъ здѣсь не ко двору,—онъ сохраняетъ наилучшія отношенія съ этими музыкантами, по мѣрѣ силъ имъ содѣйствуетъ, привѣтствуетъ и поощряетъ ихъ творчество, но снова и снова углубляется въ свои идеалы, ищетъ удовлетворенія въ глубокихъ твореніяхъ Баха, въ скорбныхъ и величественныхъ созданіяхъ Бетховена.

И вотъ—внезапно, безъ всякой исторической подготовки въ этой пустынѣ искусства расцвѣтаетъ изумительный талантъ Глинки, который, какъ сказочный богатырь, «развернулъ свои плечи могутныя» и показалъ свою творческую, чисто-русскую «удаль-силушку». Въ своей музыкѣ безсмертный создатель русской музыкальной школы далъ неувядаемые образцы чисто-народнаго мелоса, вставленнаго въ блестящую оправу композиторской техники. Естественно, что Одоевскій поспѣшилъ привѣтствовать появленіе новаго музыкальнаго генія и былъ до конца жизни его искреннимъ и убѣжденнымъ почитателемъ.

Однако, дальнѣйшему осуществленію идеаловъ Одоевскаго, который мечталъ о широкомъ, всестороннемъ развитіи принципа національности въ музыкѣ, мѣшало полное равнодушіе общества къ интересамъ родного искусства. Это была эпоха увлеченія итальянскими операми, итальянскими пѣвцами, эпоха своего рода итальяноманіи, которую пережили въ свое время всѣ европейскіе народы, но которая только у насъ вылилась въ безобразныя формы «обожанія», безразсуднаго швырянія «боярскихъ» тысячъ на пѣвицъ-итальянокъ, рабскаго, тупоумнаго преклоненія передъ Италіей и итальянцами.

Увлеченіе итальянской оперой Одоевскій ставитъ въ связь съ общимъ пониженіемъ у насъ художественныхъ вкусовъ. Съ ѣдкой ироніей онъ высмѣиваетъ, напримѣръ, увлеченіе цирковыми представленіями (въ 50-хъ и 60-хъ годахъ), на которыхъ «ясно обнаруживается, до какой степени могутъ быть умны лошади и до какой степени могутъ быть глупы люди» [1]).

[1]) «Русская или итальянская опера»--бум. Одоевскаго, пер. 77.

Существованіе въ Петербургѣ итальянской оперы для Одоевскаго—всегдашній поводъ протеста и благороднаго негодованія на такое преступное, по его мнѣнію, забвеніе интересовъ родного искусства. Остановившись на мысли о близости музыки къ націи, ее создавшей, Одоевскій въ своей статьѣ «Русская или итальянская опера» даетъ нелестную характеристику и самимъ итальянцамъ: «эта кукольная комедія (оперы) изготовлялась въ Италіи лишь для потѣхи людей пресыщенныхъ, которые не знали, куда дѣвать время, для которыхъ искусство было лишь средствомъ убить на что нибудь вечеръ; чуждые трезвому труду, чуждые общественному движенію, они боялись сильныхъ художественныхъ впечатлѣній, боялись музыки, какъ художества. Они, прижатые, искали лишь возможности пощекотать свои уши чѣмъ-то, похожимъ на музыку. Можетъ быть, освобожденная Италія даетъ новый, болѣе разумный и художественный характеръ своей музыкѣ» [1]). Данныя о положеніи русской оперы въ указанную эпоху, которыя мы находимъ въ вышеуказанной статьѣ, всего лучше объясняютъ намъ настроеніе ея автора. «Мы подчасъ бываемъ уже слишкомъ гостепріимны; мы вырываемъ иногда кусокъ у нашего голоднаго ребенка, чтобы лучше попотчевать гостя. Вѣдь были примѣры: на итальянскую оперу—дорогая обстановка, новые костюмы и полный оркестръ, достаточное число инструментовъ, лучшіе инструментисты; на русскую—оборыши, оркестръ слабый, полуиграющій... И публика, заходя въ русскую оперу, слушая музыку, часто геніальную, говорила: «какъ вяло, глухо; то-ли дѣло у итальянцевъ».

Постановка опернаго дѣла у насъ, вообще,—ниже всякой критики. Одоевскій обращается къ заграничнымъ порядкамъ и сожалѣетъ, что мы въ этомъ случаѣ находимся въ условіяхъ далеко не благопріятныхъ. Тамъ,

---

[1]) Ожиданія Одоевскаго и до нашихъ дней все еще не сбылись. За весьма немногими исключеніями (оперы Верди позднѣйшаго періода, ораторіи Перози) музыка современныхъ намъ итальянскихъ композиторовъ остается на томъ-же уровнѣ диллетантизма и банальности, что 40—50 лѣтъ назадъ. Разница только въ томъ, что у современныхъ итальянскихъ композиторовъ, рядомъ съ безсильными потугами подражать Вагнеру, нѣтъ и слѣдовъ той очаровательной мелодичности, которою такъ прославились ихъ музыкальные отцы.

напр., генеральная репетиція—это генеральный смотръ оперѣ. На ней присутствуютъ музыкальные авторитеты, критики, лица, компетентныя въ вопросахъ постановки, и др. Послѣ отзывовъ такой аудиторіи многое авторомъ урѣзывается, прибавляется, такъ что «публика получаетъ въ первое представленіе уже облупленное яичко. Сверхъ того, у музыкантовъ за моремъ есть пѣвцы и пѣвицы» [1]).

Немаловажное значеніе придаетъ Одоевскій умѣло написаннымъ либретто большинства иностранныхъ оперъ. «Иногда въ начальной идеѣ и смысла нѣтъ, но есть драматическія сцены или положенія, такъ что для васъ есть интересъ не только къ музыкѣ, но къ самой пьесѣ». Нерѣдко неудачное либретто служило причиной провала оперъ съ большими музыкальными достоинствами, какъ напр.: «Лодоиска», «Анакреонъ» Херубини и др. А напримѣръ, «Водовозъ» того-же автора держался долго, благодаря драматическимъ положеніямъ въ самой пьесѣ.

О качествахъ современной ему западной оперной музыки Одоевскій, въ общемъ, невысокаго мнѣнія.—«Возьмите любую изъ новѣйшихъ мелодій, разберите внимательно и вы найдете, что большею частью онѣ составлены точно по музыкальному калейдоскопу: вотъ начало изъ «Семирамиды», середина изъ «Barbiere», конецъ изъ «Соннамбулы», оттого на всѣхъ новѣйшихъ мелодіяхъ лежитъ печать однообразія». А что-же публика? На это Одоевскій отвѣчаетъ: «есть люди, которымъ нравится самое это однообразіе, которыхъ толстый черепъ пробивается лишь знакомою фразою, лишь подъ знакомую фразу киваетъ ихъ голова въ знакъ удовольствія и то обыкновенно не въ тактъ. Что съ ними дѣлать? Одному любителю живописи—и это не сказка—картины Вувермана нравились именно потому, что онъ въ каждой находилъ бѣлую лошадь». Къ этимъ низменнымъ вкусамъ и приспособляются авторы музыкальныхъ произведеній, въ частности оперъ. Одни прямо пробавляются чужими мелодіями; «другіе стараются скрыть недостатокъ мелодіи разными музыкальными хитростями», чѣмъ

[1]) Бум. Од., пер. 13.

особенно грѣшитъ, по мнѣнію Одоевскаго, Мейерберъ. Одоевскій признаетъ за нимъ огромный техническій опытъ и называетъ даже *великимъ* за его знанія и изобрѣтательность, но—«много-ли найдется у него свѣжихъ мелодій?» Примѣры, которые приводитъ Одоевскій въ подтвержденіе этой мысли,—первый хоръ изъ «Роберта Дьявола», знаменитая арія Изабеллы «Grace» оттуда-же. «Въ какой итальянской опереткѣ вы не встрѣтите этихъ мотивовъ?» спрашиваетъ Одоевскій. Въ прославленныхъ «Гугенотахъ» того-же Мейербера онъ видитъ тѣ-же недостатки, потому что авторъ оперы «талантъ колорита, но не изобрѣтенія».

Со стороны мелодіи изъ тогдашнихъ оперныхъ композиторовъ всего болѣе удовлетворяетъ Одоевскаго только Россини: «лишь у него вы находите эту роскошь мотивовъ, которая поражаетъ всякаго своей свѣжестью».

Впрочемъ, не такъ ужъ плоха итальянская музыка.—При всѣхъ указанныхъ недостаткахъ итальянскія оперы имѣютъ и свое неоспоримое достоинство. Мысль эту Одоевскій поясняетъ въ своей замѣткѣ о постановкѣ «Нормы»: «какъ-бы то ни было, мы почитаемъ постановку этой оперы дѣломъ очень полезнымъ для нашихъ артистовъ; *это очень порядочные сольфеджи* и довольно хорошее приготовленіе къ другимъ, лучшимъ операмъ» [1]). Въ этихъ словахъ Одоевскаго много горькой ироніи. Только «сольфеджи», а сколько изъ-за нихъ ущерба понесло родное оперное искусство, сколько затрачено было силъ на борьбу, часто безплодную, съ этимъ чужеяднымъ элементомъ со стороны нашихъ лучшихъ музыкантовъ... Не лишенъ остроумія отзывъ Одоевскаго о самомъ Беллини по поводу его вышеупомянутой оперы: «въ ней этотъ сочинитель музыкальныхъ вздоховъ и нѣжныхъ кавалеттъ походитъ на дитя, которое намазало себѣ углемъ усы, взяло въ руки деревянную саблю и хочетъ испугать всѣхъ окружающихъ». Говоря о «Соннамбулѣ» того-же автора, Одоевскій находитъ, что такого рода оперы всего болѣе по силамъ Беллини: въ нихъ «сноснѣе

---

[1]) Бум. Од., пер. 21.

отсутствіе изобрѣтенія и драматическаго таланта и ловчѣе сочинять подъ туфлею примадонны».

Осмѣиваетъ нашъ авторъ еще и другую страсть современнаго общества—манію на пѣвцовъ, которая отодвинула интересы искусства совсѣмъ на задній планъ. Восхищались пѣвцами, исполнявшими оперы Беллини, Доницетти, Верди, а черезъ нихъ и музыкой этихъ авторовъ. «Если въ оперѣ есть хоть одна счастливая арія и эта арія прошла чрезъ органъ какого-нибудь Рубини—опера спасена; всякій хочетъ тысячи разъ слушать прекрасную арію, а при ея милости слушаетъ цѣлую оперу и привыкаетъ къ ея музыкѣ, и она для него получаетъ прелесть подобную той, которую для насъ имѣетъ нашъ родной напѣвъ» [1]).

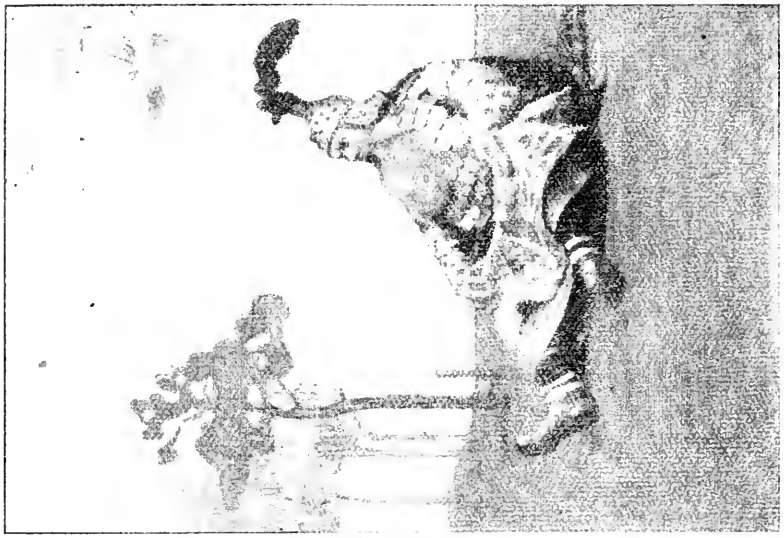
То, что Одоевскій называлъ «вердятиной», прочно засѣло во вкусахъ массы и, конечно, нужна была большая упорная работа для проведенія въ жизнь новыхъ идеаловъ искусства.

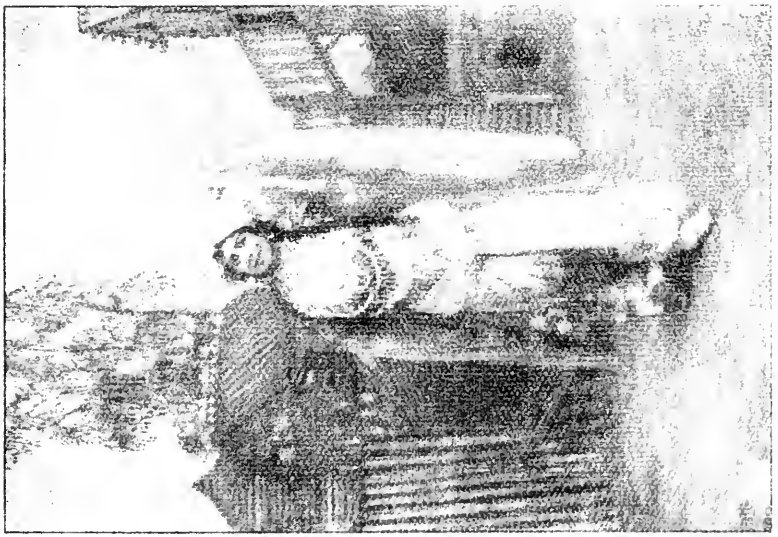
Нужно было показать, насколько нашему духу чужда вся эта итальянщина, убѣдить въ томъ, что у насъ есть свой, неисчерпаемый родникъ мелодическаго и гармоническаго богатства. И вотъ, отъ приторной, манерной музыки итальянцевъ Одоевскій зоветъ современниковъ къ здоровому, не испорченному пряностями иноземнаго вліянія источнику—къ родной русской пѣснѣ. «Вотъ наша святыня» [2]),—гордо говоритъ адептъ національнаго искусства, но—увы!—не слышатъ его современники, очарованные пѣніемъ заморскихъ соловьевъ. Тонкости церковныхъ тоновъ, строгая красота діатонизма менѣе всего могли отвлечь ихъ отъ ихъ кумировъ, всѣхъ этихъ Тамбурини, Рубини et tutti quanti.

Кстати, интересенъ взглядъ Одоевскаго на итальянскихъ пѣвцовъ. Вопросомъ пѣнія Одоевскій вообще всегда очень интересовался. Въ статьѣ своей «Русскій пѣвецъ Михаилъ Сиріотти» [3]) онъ касается постановки у

---

[1]) Бум. Од., 13.
[2]) Русск. Архивъ 1863 г., стр. 197.
[3]) Бум. Од, пер. 10. Осталась въ рукописи.





А. В. НЕЖДАНОВА (ШЕМАХАНСКАЯ ЦАРИЦА) и В. В. ОСИПОВЪ (ДОДОНЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

[illegible] и драматическаго таланта и ловчѣе сочинять подъ [illegible]

[illegible] авторъ еще и другую страсть современнаго общества— [illegible] которая отодвинула интересы искусства совсѣмъ на [illegible] восхищались пѣвцами, исполнявшими оперы Беллини, Дони- [illegible] а черезъ нихъ и музыкой этихъ авторовъ. «Если въ оперѣ [illegible] одна счастливая арія и эта арія прошла чрезъ органъ какого- [illegible] Рубини—опера спасена; всякій хочетъ тысячи разъ слушать пре- [illegible] арію, а при ея милости слушаетъ цѣлую оперу и привыкаетъ къ [illegible] музыкѣ, и она для него получаетъ прелесть подобную той, которую для [illegible] имѣетъ нашъ родной напѣвъ» [1]).

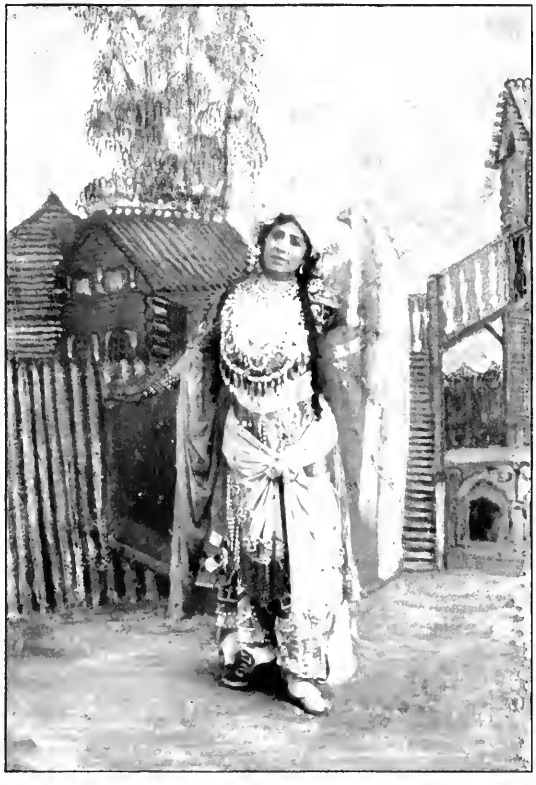
[illegible], что Одоевскій называлъ «вердятиной», прочно засѣло во вкусахъ [illegible] и, конечно, нужна была большая упорная работа для проведенія въ [illegible] новыхъ идеаловъ искусства.

Нужно было показать, насколько нашему духу чужда вся эта итальянщина, убѣдить въ томъ, что у насъ есть свой, неисчерпаемый родникъ [illegible] и гармоническаго богатства. И вотъ, отъ приторной, манерной [illegible] итальянцевъ Одоевскій зоветъ современниковъ къ здоровому, не [illegible] пряностями иноземнаго вліянія источнику—къ родной русской [illegible] «Вотъ наша святыня» [2]), — гордо говоритъ адептъ національнаго искусства, но—увы!—не слышатъ его современники, очарованные пѣніемъ заморскихъ соловьевъ. Тонкости церковныхъ тоновъ, строгая красота діаточизма менѣе всего могли отвлечь ихъ отъ ихъ кумировъ, всѣхъ этихъ Тамбурини, Рубини et tutti quanti.

Кстати, интересенъ взглядъ Одоевскаго на итальянскихъ пѣвцовъ. Вопросомъ пѣнія Одоевскій вообще всегда очень интересовался. Въ статьѣ своей «Русскій пѣвецъ Михаилъ Сиріотти» [3]) онъ касается постановки у

---

[1]) Бум. Од., 13.
[2]) Русск. Архивъ 1863 г., стр. 197.
[3]) Бум. Од., пер. 10. Осталась въ рукописи.



насъ обученія пѣнію.—«Таланты у насъ есть, только трудно имъ прокладывать себѣ дорогу,—говоритъ онъ. Учителей пѣнія едва-ли найдется два настоящихъ въ Петербургѣ — всѣ остальные, хоть и иностранцы и итальянцы—вполнѣ невѣжественные, плохіе музыканты, заучившіе нѣсколько условныхъ фразъ, нѣсколько условныхъ пріемовъ пѣть, но никогда не думавшихъ о томъ, что образованіе голоса есть цѣлая наука и притомъ наука весьма многосложная и трудная, ибо ея общія основанія могутъ быть неодинаково примѣняемы къ различнымъ способностямъ и къ физіологическому характеру каждаго отдѣльнаго голоса».

Особенно нападаетъ князь на подражаніе итальянскимъ пѣвцамъ, которые и сами-то въ большинствѣ пѣть не умѣютъ, а только «выкрикиваютъ». Предпочтеніе, оказываемое итальянскимъ пѣвцамъ, глубоко его возмущаетъ. «Нѣтъ голосовъ, что-ли на Руси?»—негодующе спрашиваетъ онъ и указываетъ для примѣра на пѣвицу Александрову, которая въ то время была очень популярна, особенно въ Москвѣ, и могла выдержать сравненіе съ западными знаменитостями.

Хорошій пѣвецъ, по Одоевскому, «не примется за завтракъ, не продѣлавъ нѣсколькихъ дюжинъ гаммъ или сольфеджей; не разъ въ день учится искусству переводить духъ, соединять голосовые регистры; онъ читаетъ партитуры, не боится ни ключей, ни трудныхъ раздѣленій ритма; онъ знаетъ законы гармоніи и т. п.». Въ примѣръ Одоевскій приводитъ Замбони, который пѣлъ въ итальянской оперѣ въ 20-хъ годахъ прошлаго столѣтія.—«Голосъ его былъ далеко не силенъ, но онъ своимъ пѣніемъ и игрою производилъ впечатлѣніе сильнѣе всѣхъ другихъ, одаренныхъ сильными голосами», и это потому только, что онъ всегда усердно работалъ надъ собою.

Разумѣется, даже въ тѣ времена процвѣтанія искусства пѣнія всѣмъ требованіямъ Одоевскаго могли вполнѣ удовлетворять изъ русскихъ пѣвцовъ развѣ только такіе первоклассные артисты, какъ О. А. Петровъ или Александрова.

Для невѣжественныхъ въ большинствѣ (а нерѣдко и совсѣмъ безго-

лосыхъ) пѣвцовъ нашихъ дней идеалъ Одоевскаго, во всѣхъ его частностяхъ, совершенно недостижимъ: интересы искусства теперь уступили мѣсто интересамъ наживы и дешевой популярности (за весьма рѣдкими исключеніями).

Въ личныхъ отношеніяхъ Одоевскаго къ музыкантамъ своего времени, насколько о нихъ мы знаемъ отъ него самого или изъ записокъ современниковъ, обнаруживается предъ нами его обаятельная, высокогуманная личность, его постоянная энергія, которой онъ заражалъ всѣхъ окружающихъ, его всегдашняя готовность помочь словомъ и дѣломъ нуждающимся.

Съ первыхъ шаговъ своего литературно-общественнаго поприща и до послѣднихъ дней онъ остается неизмѣннымъ, лучшимъ другомъ музыкантовъ, артистовъ, всѣхъ, кто такъ или иначе причастенъ къ искусству. Онъ хлопочетъ объ устройствѣ концертовъ, ѣздитъ по вліятельнымъ лицамъ съ просьбой доставить мѣсто тому или другому просителю (которыхъ у Одоевскаго, при добротѣ его характера, всегда много толпилось въ пріемной), помѣщаетъ въ журналахъ и газетахъ сочувственныя замѣтки и рецензіи по поводу концертовъ, музыкальныхъ вечеровъ и т. п.

Къ нему обращаются съ просьбой дать средства къ жизни (Гунке), просмотрѣть либретто новой оперы («Цыгане» Віельгорскаго), посодѣйствовать устройству лекцій о музыкѣ (Сѣровъ) и т. д., и т. д. И всегда Одоевскій со своимъ обычнымъ радушіемъ, безъ малѣйшаго недовольства, спѣшитъ удовлетворить своихъ многочисленныхъ просителей.

Когда читаешь воспоминанія о немъ, невольно поражаешься, какъ успѣвалъ этотъ человѣкъ среди той массы литературнаго, научнаго и общественнаго труда, какой онъ всегда былъ заваленъ, исполнять всѣ эти дружескія порученія, «всепокорнѣйшія» просьбы, отзываться своей чуткой натурой на всякую злобу дня, принимать друзей и просителей, бывать на вечерахъ и собраніяхъ, разъѣзжать по нужнымъ людямъ. Кипучая, неустанная энергія, которой лица, сталкивавшіяся съ нимъ въ первый разъ,

часто не подозрѣвали подъ его нѣсколько суровой и холодной наружностью, не покидала его до смерти.

Въ частности, въ его отношеніяхъ къ музыкантамъ эта черта имѣла то значеніе, что всѣ заражались его вѣрой въ лучшее будущее, всѣхъ охватывала жажда такой-же производительной дѣятельности во имя высшихъ идеаловъ искусства и на пользу родинѣ, какою всегда былъ полонъ Одоевскій.

Несомнѣнно, что авторитетъ его въ музыкальныхъ вопросахъ признавался еще съ самаго выступленія его на журнальное поприще. Его критическіе отзывы въ то время, когда за дѣло музыкальной критики принимался даже Ѳ. Булгаринъ (вспомнимъ его невѣжественную критику «Жизни за Царя» въ «Сѣверной Пчелѣ» за 1836 г.), безусловно имѣли извѣстный вѣсъ. Бывшій въ дружескихъ отношеніяхъ со всѣми болѣе или менѣе выдающимися музыкантами своего времени, Одоевскій всегда становится на сторону молодыхъ, начинающихъ, ободряетъ ихъ, даетъ совѣты и указанія, поддерживаетъ въ трудную минуту. До выступленія Глинки онъ горячо привѣтствуетъ Верстовскаго по поводу сценическаго исполненія трехъ его кантатъ [1]) и даже, какъ это ни странно для насъ, признаетъ за нимъ крупный талантъ [2]). — «Онъ (Верстовскій) одухотворилъ своею гармоніею піитическія произведенія, далъ имъ новую жизнь, открылъ въ нихъ оттѣнки, совершенно потерянные при чтеніи, однимъ словомъ, возвысилъ сіи произведенія къ чистому невещественному идеалу» [3]). Безъ сомнѣнія, въ этихъ словахъ Одоевскаго мы имѣемъ едва-ли не сознательное преувеличеніе дѣйствительныхъ достоинствъ пьесъ Верстовскаго, но для него дорого уже то одно, что Верстовскій хоть нѣсколько возвысился надъ общимъ уныло-однообразнымъ музыкальнымъ уровнемъ,—и онъ

---

[1]) Одоевскій называетъ ихъ «эпическими». Это—«Черная шаль», «Три пѣсни», «Бѣдный пѣвецъ».

[2]) Въ «Вѣстн. Евр.» за 1824 г. помѣщена даже цѣлая полемика, затѣянная Одоевскимъ съ нѣкіимъ Н. Д. въ защиту Верстовскаго.

[3]) «Вѣстн. Евр.» 1824 г.

не скупится на похвалы. Онъ судитъ объ этихъ пьесахъ Верстовскаго относительно и по своему правъ.

Самая мысль исполненія въ сценической обстановкѣ этихъ «эпическихъ» кантатъ заслуживаетъ, по его мнѣнію, полнаго одобренія. «Пускай тѣснѣе соединяются поэзія съ музыкой и живописью: тѣмъ сильнѣе будетъ ихъ дѣйствіе», добавляетъ онъ,—пожеланіе, которое въ пору услышать развѣ только отъ самаго завзятаго вагнеріанца...

Сближеніе Одоевскаго съ Глинкой относится къ концу 20-хъ годовъ. Историческое значеніе этого факта несомнѣнно. Въ лицѣ этихъ двухъ представителей тогдашней умственной культуры столкнулись два противоположныхъ по дѣятельности, но совершенно одинаковыхъ по духу направленія: теорія и практика новаго, глубоко-національнаго и правдиваго искусства. Между ними какъ-то сразу завязались добрыя, пріятельскія отношенія. Въ письмахъ они на «ты», Глинка у Одоевскаго—всегдашній посѣтитель его знаменитыхъ вечеровъ; дѣлиться своими творческими замыслами онъ опять таки идетъ къ Одоевскому; послѣдній ласково журитъ его, даетъ дружескіе совѣты, входитъ во всѣ мелочи музыкальныхъ работъ Глинки, болѣетъ душой за дальнѣйшую участь его оперъ.

Ни разу не омрачились эти чисто-братскія отношенія какой нибудь размолвкой или несогласіемъ. Друзьями жили они и друзьями разстались передъ смертью Глинки. Великій композиторъ унесъ съ собою въ могилу тайну душевныхъ бурь и невзгодъ, которыя ослабили, а къ концу жизни и совсѣмъ прекратили его творческую дѣятельность; Одоевскій сохранилъ лучшія воспоминанія о своемъ геніальномъ другѣ и до конца жизни оставался горячимъ приверженцемъ созданнаго имъ направленія въ искусствѣ. И у того, и у другого (у Глинки въ его «Запискахъ») [1]) мы находимъ интересныя указанія на существовавшія между ними отношенія.

Значеніе Глинки сдѣлалось яснымъ для Одоевскаго тотчасъ же, какъ онъ услышалъ «Жизнь за Царя». «Съ этой оперою начинается новый пе-

[1]) Сѣверн. Пчела 1836 г. № 288 и др. Перепечатаны, какъ одно письмо, въ Русск.-Музык. газетѣ за 1903 г. № 16.

ріодъ въ искусствѣ, періодъ русской музыки»—открыто заявляетъ онъ въ своихъ знаменитыхъ «Письмахъ къ любителю музыки объ оперѣ г. Глинки «Жизнь за Царя». Письма эти сплошной панегирикъ творенію Глинки, написанный съ тонкимъ пониманіемъ, съ вдохновеннымъ подъемомъ, съ удивительной для того времени прозорливостью. Это шедевръ критическаго чутья. Въ нихъ Одоевскій останавливается на общемъ характерѣ новой для того времени музыки, разбираетъ отдѣльныя мѣста оперы, восхищается блестящей фактурой Глинки. Но особенно большое значеніе въ глазахъ Одоевскаго пріобрѣтаетъ тотъ фактъ, что Глинка въ трагическихъ сценахъ оперы сохранилъ во всей чистотѣ русскій характеръ. «Возвысить народный напѣвъ до трагедіи—это дѣло творческаго вдохновенія, которое дается рѣдко и немногимъ». Однимъ словомъ, созданіе такой оперы—это своего рода подвигъ и «такой подвигъ, скажемъ положа руку на сердце, есть дѣло не только таланта, но и генія». Оцѣнка оперы, сдѣланная Одоевскимъ, далеко опередила свое время.

Большая публика, которая въ ту эпоху, по выраженію Одоевскаго, не только «обеллинилась», но и «взбѣленилась», конечно, не поняла сразу всѣхъ красотъ новаго стиля музыки, да это для нея, послѣ незамысловатыхъ итальянскихъ оперъ, было и не по силамъ. Лишь немногіе безпристрастные любители и знатоки оцѣнили серьезныя музыкальныя достоинства оперы, но опять таки не угадали ея огромнаго историческаго значенія. Большинство же восхищалось въ ней тѣмъ, что было болѣе доступно по своей элементарности, или походило хоть издали на привычную итальянскую музыку. Высшій свѣтъ пренебрежительно называлъ ее «musique des cochers», однако, ѣздилъ слушать: это было модно! Тонъ данъ былъ самимъ Государемъ, публично одобрившимъ оперу и обласкавшимъ ея автора. Вмѣстѣ съ тѣмъ не замедлило сказаться и явно враждебное отношеніе къ оперѣ со стороны невѣждъ и ретроградовъ.

Одинъ изъ нихъ, по словамъ Одоевскаго, говорилъ про великое произведеніе, что оно «Чѣмъ тебя я огорчила» съ барабанами, причемъ эта пошлость повторялась въ партерѣ во время представленія. Ѳ. Булгаринъ,

которому, очевидно, не понравились восторженныя письма Одоевскаго [1]), въ противовѣсъ ему пишетъ свою нелѣпую критику [2]) на безсмертное созданіе Глинки, въ которой расписывается въ полномъ своемъ невѣжествѣ, умственной ограниченности и художественной близорукости.

Чего стоитъ, напримѣръ, хотя бы такой отзывъ этого критика, что Глинка-молъ не знаетъ оркестровки, ибо въ «Жизни за Царя» оркестръ написанъ слишкомъ низко. Мы можемъ себѣ представить, какъ нелегко было произведенію Глинки завоевывать себѣ популярность, если даже Сѣровъ впослѣдствіи заявлялъ, что Глинкѣ не сравняться съ Верстовскимъ въ мелодической изобрѣтательности.

Отношеніе театральной дирекціи къ дѣтищу Глинки очень характерно и вполнѣ въ духѣ времени. По словамъ Одоевскаго, Глинка самъ ему признавался, что съ него была взята подписка «никогда не требовать ни малѣйшаго вознагражденія за представленіе этой оперы». А сколько съ тѣхъ поръ взяла дирекція полныхъ сборовъ на этой оперѣ?..

Отъ Одоевскаго же мы узнаемъ о первоначальныхъ намѣреніяхъ Глинки при сочиненіи «Жизни за Царя».—«Дѣло въ томъ, что первая мысль Глинки была написать не оперу, но нѣчто въ родѣ картины, какъ говорилъ онъ, или сценической ораторіи. Помнится, онъ хотѣлъ ограничиться лишь тремя картинами: сельской сценой, сценой польской и окончательнымъ торжествомъ». Глинка принялся сочинять музыку: не имѣя подъ руками либретто, и былъ увѣренъ, что «написать русскіе стихи подъ готовую музыку—сущая бездѣлица». Оказалось, однако, обратное.

У Одоевскаго, который прежде всѣхъ пытался помочь въ этомъ Глинкѣ, ничего не вышло. Поставивши подъ одной изъ мелодій сочинявшейся оперы сильныя и слабыя ударенія, онъ получилъ цѣлый хаосъ ямбовъ, хореевъ, дактилей, анапестовъ и пр., и, конечно, не въ силахъ былъ справиться съ

---

[1]) Кромѣ печатныхъ писемъ Одоевскаго было обѣщано еще одно, которое такъ и не появилось,—очевидно, оно не было пропущено Булгаринымъ.

[2]) Сѣверная Пчела 1836 г.

ними уже потому, что ему «никогда въ жизни не удавалось слѣпить и пары стиховъ». Обратились за содѣйствіемъ къ Жуковскому, но даже и ему, который распоряжался русскимъ языкомъ, «какъ полный хозяинъ», все это доставалось не безъ труда. Онъ то и предложилъ Глинкѣ пригласить въ сотрудники пресловутаго барона Розена. «И только Розену,— говоритъ Одоевскій,—мы всѣ русскіе, любящіе искусство, обязаны вѣчной благодарностью, безъ него опера «Жизнь за Царя» не существовала бы». Одоевскій помогалъ Розену въ работѣ тѣмъ, что бралъ мелодію Глинки и, соображаясь съ его намѣреніями, выставлялъ ударенія на нотахъ, примѣняясь къ которымъ Розенъ и писалъ стихи. Трудность работы увеличивалась отъ прихотей Глинки: иную фразу онъ находилъ необходимымъ начать на гласной *а*, другую—на гласной *о* и т. д. Одною изъ счастливѣйшихъ минутъ своей жизни Одоевскій считаетъ ту, когда ему удалось убѣдить Глинку, что *хоръ* можетъ быть отдѣльнымъ драматическимъ лицомъ, имѣющимъ свои страсти, свои нравы, свой языкъ. Глинка тогда довольно равнодушно относился къ опернымъ хорамъ (называя ихъ remplissag'емъ) [1]).

Намъ остается еще отмѣтить взглядъ Одоевскаго на политическое значеніе «Жизни за Царя» для того времени. «Она (т. е. опера) должна была,—говоритъ нашъ авторъ,—противодѣйствовать тому тяжелому впечатлѣнію, которое еще живо оставалось въ умахъ послѣ продѣлокъ Аракчеевыхъ и Магницкихъ, своимъ самоуправствомъ и презрѣніемъ къ законности, нанесшихъ столько вреда самымъ чистымъ и святымъ народнымъ убѣжденіямъ» [2]).

Извѣстно, что успѣхъ перваго представленія «Жизни за Царя» былъ отпразднованъ въ квартирѣ Одоевскаго, причемъ въ честь автора были сочинены Пушкинымъ, кн. Вяземскимъ и гр. Віельгорскимъ куплеты («Пой въ восторгѣ русскій хоръ»), музыку къ которымъ въ формѣ канона тутъ

---

[1]) Ежег. Имп. театр. 1893—93, стр. 473 и далѣе.

[2]) Бумаги Одоевскаго, пер. 4.

же написали Одоевскій и Глинка. О другихъ деталяхъ отношеній В. Ѳ. къ Глинкѣ въ періодъ созданія «Жизни за Царя» даетъ намъ указанія самъ Глинка и они не менѣе характерны для нашего замѣчательнаго дѣятеля. Такъ, по совѣту князя тему «Что гадать о свадьбѣ» Глинка вывелъ въ послѣдней сценѣ въ лѣсу съ поляками; по его же совѣту онъ сдѣлалъ аккомпаниментъ къ тріо «Ахъ, не мнѣ бѣдному» для однихъ віолончелей съ контрабасомъ, а въ введеніи къ этому тріо употребилъ скрипки divisi (раздѣленныя на 4 и 3 партіи).

То же внимательное и доброжелательное отношеніе у Одоевскаго и ко второй оперѣ Глинки, его геніальному «Руслану». Какъ и при сочиненіи первой оперы, князь живо интересовался работой друга и помогалъ ему своими совѣтами. Такова, напримѣръ, исторія происхожденія декораціи сада Черномора (первой постановки). Глинку очень занимала эта декорація: онъ боялся, что ему, вмѣсто фантастическихъ, «небывалыхъ» деревьевъ и цвѣтовъ, нарисуютъ «балкончики съ розанчиками».

Пришедши навѣстить больного Одоевскаго, онъ высказалъ ему свои опасенія. Одоевскій, у котораго на столѣ лежала раскрытой книга энтомолога Эренберга съ рисунками микроскопическихъ растеній и животныхъ, предложилъ Глинкѣ выбрать нѣкоторые изъ рисунковъ для декораціи. Увеличенные до огромныхъ размѣровъ эти рисунки и составили садъ Черномора, поразившій зрителей своимъ дѣйствительно «небывалымъ» видомъ.

Все огромное значеніе этой оперы, являющейся величайшимъ произведеніемъ русской музыки, Одоевскій вполнѣ сознавалъ. Въ своей рукописной статьѣ о значеніи Глинки [1]), гдѣ онъ проводитъ параллель между нимъ и западными музыкантами, Одоевскій, рядомъ съ общей оцѣнкой творчества нашего великаго композитора, высказываетъ нѣсколько интересныхъ, оригинальныхъ сужденій и о «Русланѣ». Приводимъ изъ нея все, что касается Глинки и его творчества.

---

[1]) Бумаги Одоевскаго, пер. 13.

«Развитіе его (Глинки) таланта явленіе весьма замѣчательное,—такъ начинаетъ Одоевскій свою характеристику. Онъ началъ тѣмъ, чѣмъ другіе оканчиваютъ. Въ первой его оперѣ, «Жизнь за Царя», вы уже не встрѣтите ни тѣни подражанія; глубоко изучивъ произведенія западной музыки, онъ прислушался къ напѣвамъ родной земли и постарался открыть тайну ихъ зарожденія, ихъ первоначальныя стихіи, и на нихъ основать мелодію, гармонію и новый характеръ оперной музыки, характеръ до того небывалый. Я знаю, многіе сомнѣваются въ существованіи народной музыки, допуская, впрочемъ, и народную самобытную поэзію, и народную архитектуру и народную живопись. Это сомнѣніе происходитъ отъ того, что мы не можемъ смотрѣть на всѣ предметы, насъ окружающіе, иначе, какъ сквозь западныя очки; тогда какъ, можетъ быть, для того, чтобы судить вѣрно о разныхъ явленіяхъ русскаго міра,—должно стать на точку зрѣнія, совершенно противоположную западной».

Дальше Одоевскій распространяется о характерной оригинальности русскихъ мелодій. Ни у одного изъ европейскихъ народовъ (развѣ только за исключеніемъ неаполитанцевъ, шотландцевъ и швейцарцевъ), нѣтъ такихъ самобытныхъ, своеобразныхъ напѣвовъ. Русскую пѣсню можно угадать среди различныхъ мелодій, она рѣзко обозначается даже для иностранцевъ. «Этотъ музыкальный характеръ русскихъ мелодій,—говоритъ затѣмъ Одоевскій, былъ подмѣченъ Глинкою. Онъ не побоялся основать на немъ цѣлую оперу, гдѣ довелъ его до трагическаго стиля, дѣло, которое до него никому въ голову не приходило. Этимъ подвигомъ онъ положилъ начало новой эпохи въ музыкѣ: «Жизнь за Царя»—зерно, изъ котораго долженъ развиться цѣлый музыкальный періодъ.

«Русланъ и Людмила» есть вторая отрасль того же направленія, въ ней преимуществуетъ характеръ славянскій—фантастическій; это наша сказка, легенда, но въ музыкальномъ мірѣ; ея русскій характеръ, соприкасаясь къ безграничному фантастическому міру, дѣлается болѣе общимъ, не теряя своего отличія. Искать здѣсь обыкновенной драмы напрасно; драма въ фантастическомъ, сказочномъ мірѣ имѣетъ свои особенныя условія,

принадлежащія исключительно этому міру; бореніе съ людьми, составляющее одну изъ стихій земной драмы, здѣсь уничтожается, и остается лишь другая стихія—борьба съ самимъ собою и съ силами нечеловѣческими, и эта борьба здѣсь такъ сильна, что при ней всякая другая не имѣла бы никакого интереса... Музыка своею безграничною, неопредѣленною формою придаетъ сценическому представленію именно то, чего не достаетъ ему, чтобы имѣть право называться фантастическимъ. Но необходимо, чтобы въ фантастической оперѣ зритель былъ заинтересованъ не только сценой, но другимъ кое-чѣмъ, т. е. свѣжестью музыкальныхъ идей. Только въ драматической оперѣ сцена можетъ дополнять музыку, какъ и музыка дополняетъ сцену. «Кто изъ посѣтителей театра слышалъ, напримѣръ, музыку въ сценѣ выливанія пуль въ «Волшебномъ стрѣлкѣ»?—весьма немногіе; остальные только смотрѣли и критиковали летающихъ птицъ»...

Глинка, однако, блестяще справился со своей трудной задачей, потому что «нынѣ между европейскими музыкантами нѣтъ ни одного съ такою свѣжею фантазіей, которая бы выдержала цѣлую фантастическую оперу—всегда ново, всегда оригинально». Одоевскій проситъ указать ему хоть одну фразу въ оперѣ, которая была бы пошлою или истертою. Потому опера и не понравилась слушателямъ, воспитаннымъ на итальянской музыкѣ,—она «не про нихъ писана»... Въ заключеніе, нападая на невѣжественныхъ критиковъ «Руслана», Одоевскій, перечисливъ наиболѣе замѣчательные нумера оперы (пѣсни Баяна, каватину Людмилы, арію Руслана и др.), говоритъ: «эти нумера по своей свѣжести таковы, что если бы людямъ, которыми вы боитесь не восхищаться, какъ-то Мейерберу, Галеви, Оберу, если бы этимъ людямъ сказали, что надобно пройти сто верстъ пѣшкомъ и эта музыка будетъ ихъ собственная,—то они бы побѣжали бѣгомъ и каждому бы досталось на цѣлую оперу».

Насколько Одоевскій входилъ въ интимную жизнь Глинки, мы не можемъ сказать, за отсутствіемъ прямыхъ указаній, но безусловно въ правѣ предполагать между ними полное взаимное довѣріе и дружескую откровенность. Глинка часто и запросто бывалъ у Одоевскаго, причемъ

иногда съ спеціальной цѣлью—заняться композиціей въ тихомъ, уютномъ кабинетѣ князя. Общество солиднаго, серьезнаго Одоевскаго, съ его рѣдкой музыкальностью и удивительнымъ даромъ критическаго чутья, въ тѣ дни, когда Глинка погружался въ свое творчество, оказывало на него, конечно, самое благотворное вліяніе. Разумѣется, безудержная, неумѣренная въ излишествахъ, артистически—безалаберная натура Глинки [1]) искала себѣ выхода и находила его въ пирушкахъ и забавахъ знаменитой «братіи», въ составъ которой, кромѣ самого Глинки, входили такія безшабашныя головы, какъ П. и Н. Кукольники, К. Брюлловъ и др. Но тутъ личность Одоевскаго была уже въ сторонѣ и это нисколько не препятствовало дружбѣ этихъ двухъ людей, изъ которыхъ одинъ воплощалъ въ себѣ умѣренность, аккуратность часто до мелочей и благоразумно - осмысленное пользованіе жизнью, а другой—качества, совсѣмъ противоположныя.

Преклоненіе Одоевскаго передъ Глинкою—музыкантомъ не исключаетъ его критическаго отношенія къ менѣе удачнымъ вещамъ нашего композитора. Получивъ (въ 1851 г.) отъ Глинки его испанскую увертюру «Ночь въ Мадридѣ», Одоевскій въ своемъ отвѣтномъ письмѣ, поблагодаривъ за пьесу автора, находитъ, однако, что она не совсѣмъ удалась ему: «въ твоей испанской барынѣ всего 480 тактовъ—мало, весьма мало; но что хуже, на нихъ всего 18—20 тактовъ de peroraison, всетаки не въ мѣру». Деликатный Одоевскій умалчиваетъ о другихъ дефектахъ пьесы, которые онъ обнаружилъ, и совѣтуетъ только Глинкѣ быть «подолговязѣе», а въ заключеніе письма журитъ его за лѣность: «ты лѣнишься изъ рукъ вонъ! Право грѣхъ! Отъ этого у тебя выходятъ прелестные карапузики, головка, туловище—чудо, а ножки приказали кланяться».

Послѣдній разъ Одоевскій видѣлся съ Глинкой проѣздомъ черезъ Берлинъ въ 1857 г., когда тотъ уже былъ боленъ своей смертельной болѣзнью.

---

[1]) Разстроеннаго, къ тому же, и неурядицами семейной жизни, нужно прибавить Это послѣднее обстоятельство, вообще, тяжело отозвалось на Глинкѣ. Отсюда его гомерическіе кутежи, попойки и частая хандра.

За больнымъ ухаживали В. И. Кашперовъ и какія-то двѣ нѣмки. Глинка очень обрадовался Одоевскому. «Всякій день тебя благодарю,—сказалъ онъ ему, что надоумилъ познакомиться съ Деномъ». Затѣмъ онъ говорилъ о своихъ работахъ съ Деномъ, показалъ Одоевскому свою новую небольшую пьеску въ строгомъ церковномъ стилѣ, дѣлился съ нимъ своими планами—ввести новый стиль въ русскую духовную музыку. Черезъ двѣ недѣли, находясь въ Веймарѣ, Одоевскій узналъ о смерти своего геніальнаго друга и, конечно, былъ глубоко опечаленъ этой огромной утратой, которую понесло, въ лицѣ Глинки, родное и міровое искусство.

Съ именемъ Глинки связанъ у Одоевскаго еще одинъ фактъ—его переписка съ Н. Кукольникомъ (уже по смерти Глинки), по поводу романсовъ «Сѣверная звѣзда» и «Зацвѣтетъ черемуха». Дѣло въ томъ, что Глинка въ своихъ запискахъ совсѣмъ не упоминаетъ объ этихъ романсахъ.

По словамъ сестры его, Л. И. Шестаковой, онъ совсѣмъ не писалъ этихъ романсовъ; если ихъ и приписываютъ ему, то только потому, что М. И. еще при его жизни приписывали многое, что онъ въ сущности и не сочинялъ. Въ своемъ письмѣ къ Кукольнику, который запросилъ князя о подлинности этихъ романсовъ, Одоевскій сообщаетъ слѣдующее: «Пьесы «Сѣверная звѣзда» и «Зацвѣтетъ черемуха» дѣйствительно принадлежатъ Михаилу Ивановичу; онъ написалъ ихъ на слова гр. Растопчиной для предполагавшагося концерта въ пользу дѣтскихъ пріютовъ, въ 1839 г. учреждавшихся, и которыхъ дѣлами я тогда завѣдывалъ. Исполненіе не состоялось, сколько помнится, потому, что мы не нашли никого, кто бы могъ пропѣть эту музыку; такъ дѣло и осталось; впослѣдствіи копія съ этого романса пропала у Глинки, а подлинникъ затерялся у меня въ переѣздахъ. Лишь въ 1860 г., т. е. послѣ 20 лѣтъ я нашелъ этотъ любопытный автографъ случайно, разбирая мои старыя бумаги». Эта рукопись была положена Одоевскимъ въ Публичную библіотеку. Музыка этихъ спорныхъ пьесъ, по его мнѣнію, не должна возбуждать никакихъ сомнѣній.—«На главной мелодіи лежитъ печать Глинки, въ этой музыкѣ (рѣчь идетъ очевидно о «Сѣверной звѣздѣ») зародышъ контральтовой аріи изъ «Жизни за царя»

(сцена Вани у воротъ монастыря) и первой части «Камаринской». Въ заключеніе князь говоритъ: «я не могу промолчать о томъ, что прошло черезъ мои руки, и въ чемъ не могу имѣть ни малѣйшаго сомнѣнія». Кукольникъ въ своемъ отвѣтѣ на это письмо Одоевскаго оправдываетъ зародившееся у него сомнѣніе относительно этихъ романсовъ тѣмъ, что и при жизни Глинки были поддѣлки, противъ которыхъ протестовалъ самъ композиторъ. Такъ, напр., у одной смоленской помѣщицы въ ея альбомѣ написаны были романсъ и мазурка Глинки, что, конечно, составляло для нея предметъ гордости, но самъ Глинка лично увѣрялъ Кукольника, что ничего ей въ альбомъ не писалъ. Свидѣтельство князя, конечно, вполнѣ авторитетно для Кукольника: «Вашего одного слова, безъ ссылокъ на Публичную библіотеку, было бы довольно, чтобы утвердить за двумя романсами Глинки достовѣрную ихъ подлинность» [1]).

Имя Глинки у Одоевскаго мы встрѣчаемъ еще не разъ въ его музыкальныхъ статьяхъ и замѣткахъ, въ той или другой связи. Говоритъ онъ о исторической его роли, о самобытности его творчества, о красотахъ его оперъ. Одна изъ статей—«Лучше поздно, чѣмъ никогда» [2])—написана по поводу новой постановки «Руслана». Въ ней Одоевскій, привѣтствуя возобновленіе этой оперы, указываетъ такія детали исполненія, какъ напр., держаніе трубъ раструбами внизъ при *piano* и *mezzo forte*, а раструбами вверхъ при *forte*.

Нѣкоторыя свѣдѣнія имѣемъ мы также и объ отношеніяхъ Одоевскаго къ А. Н. Сѣрову. Въ его бумагахъ сохранилась ихъ переписка (вѣрнѣе, только часть ея), которая обрисовываетъ ихъ несходные характеры. Одоевскій всегда внимателенъ и снисходителенъ къ своему чрезмѣрно пылкому корреспонденту, готовъ во всемъ ему содѣйствовать; Сѣровъ даже по отношенію къ этому человѣку не считаетъ нужнымъ воздерживаться отъ свойственной ему рѣзкости тона, просьбы его носятъ характеръ требованій. Предметъ переписки—устройство тѣхъ или другихъ, нужныхъ

[1]) Вся эта переписка въ бум. Од. пер. 17.
[2]) Корректурный оттискъ въ пер. 77.

Сѣрову, дѣлъ и дѣлишекъ, напр., чтенія лекцій по музыкѣ, постановки оперъ, исполненія пьесъ Сѣрова въ концертахъ Русскаго Музыкальнаго Общества (однимъ изъ директоровъ, котораго былъ князь) и т. п.

Оперы Сѣрова Одоевскій ставилъ высоко. Такъ, напр. онъ пишетъ по поводу постановки «Юдифи»: «Если-бы когда-либо исполнилось желаніе людей, смотрящихъ на музыку немножко серіозно, не какъ на забавное препровожденіе празднаго времени, и (*если*) возникнетъ у насъ народный, т. е. общедоступный театръ, то въ его репертуарѣ одно изъ первыхъ мѣстъ займетъ «Юдифь». Она какъ разъ приходится къ нашему народному духу—и по своему содержанію, и по своей трезвой, хотя и блестящей музыкѣ и, въ особенности, по самобытности своихъ мелодій, носящихъ въ себѣ нашу народную характеристику» [1]). Большое значеніе придаетъ князь и «Рогнѣдѣ», которой пророчитъ великую будущность [2]) (на этотъ разъ онъ ошибся!) Преувеличенная оцѣнка Одоевскаго вполнѣ понятна, если мы примемъ во вниманіе его тяготѣніе къ ярко-выраженному народному стилю и къ діатонизму, котораго въ оперѣ Сѣрова немало.

Сохранились еще письма къ Одоевскому А. Ѳ. Львова, всегда дружескія и проникнутыя глубокимъ уваженіемъ къ личности князя; въ нихъ—просьбы пріѣхать прослушать отрывки новой оперы Львова и дать свой авторитетный отзывъ, обмѣнъ мнѣніями по поводу текущихъ событій, тѣхъ или другихъ спеціальныхъ вопросовъ (напр., по поводу камертоновъ русскаго мастера Шаплыгина, просьба опредѣлить въ нихъ число колебаній) и т. д.

Пишутъ также Одоевскому: А. Рубинштейнъ—краткія дѣловыя записки по поводу концертовъ; Разумовскій — по вопросамъ церковнаго пѣнія; Безсоновъ—о томъ же; Афанасьевъ, Потуловъ и мн. др. [3]).

Въ салонѣ Одоевскаго всегда можно было услышать заѣзжихъ музыкальныхъ знаменитостей. Это у него на вечерѣ Ф. Листъ сыгралъ à livre

---

[1]) Бум. Од., пер. 93.

[2]) См. замѣтку о концертномъ исполненіи «Рогнѣды»—бум. Од., пер. 77.

[3]) Бум. Од., пер. 97.

ouvert нѣкоторые нумера «Руслана» по рукописной партитурѣ, сохранивъ въ исполненіи всѣ ноты ея, чѣмъ изумилъ даже самого Глинку.

Горячо привѣтствовалъ Одоевскій Берліоза въ его первый пріѣздъ въ Россію въ 1847 г. Геніальный новаторъ, не находившій признанія у себя на родинѣ, былъ принятъ въ Россіи очень сочувственно. Въ письмѣ къ Глинкѣ по поводу концерта Берліоза 3 марта 1847 г. Одоевскій настаиваетъ на томъ, что Берліоза поняли у насъ: «поняли, несмотря на всю художественную хитрость его контрапунктовъ, поняли, несмотря на наводненіе итальянскихъ кабалеттъ, которое разжидило наше строгое, славянское музыкальное чувство, поняли, несмотря на скудость нашей музыкальной критики, которая не подвинула ни на шагъ нашего музыкальнаго образованія, а развѣ сбила его съ толку... Публика уже разувѣрилась въ разглагольствіяхъ рыцарей гитары и балалайки, она начинаетъ больше вѣрить своему музыкальному инстинкту» [1]). Успѣхъ Берліоза, по свидѣтельству Одоевскаго, былъ огромный. Понравился даже такой номеръ программы, какъ хоръ солдатъ изъ «Damnation de Faust», въ которомъ «нѣтъ хлопальнаго окончанія».

Во второй пріѣздъ Берліоза въ Россію, черезъ 20 лѣтъ—въ 1867 г., когда Одоевскій уже былъ въ Москвѣ, въ честь композитора былъ устроенъ 31-го декабря обѣдъ въ Московской консерваторіи. Въ бумагахъ Одоевскаго сохранился текстъ его рѣчи за обѣдомъ и тостъ въ честь Берліоза (на французскомъ языкѣ) [2]). Рѣчь довольно обстоятельна и, какъ всегда у Одоевскаго, блещетъ остроуміемъ и изяществомъ отдѣлки.

Отъ общей оцѣнки музыкальной дѣятельности Берліоза, имѣющей въ глазахъ князя большое историческое значеніе, онъ переходитъ въ ней къ нашей музыкальной дѣйствительности, вспоминаетъ время, когда не было еще ни русскаго музыкальнаго общества, ни консерваторіи.

Подъемъ музыкальныхъ интересовъ и музыкальнаго дѣла у насъ Одоевскій объясняетъ улучшеніемъ вообще всѣхъ сторонъ русской жизни

---

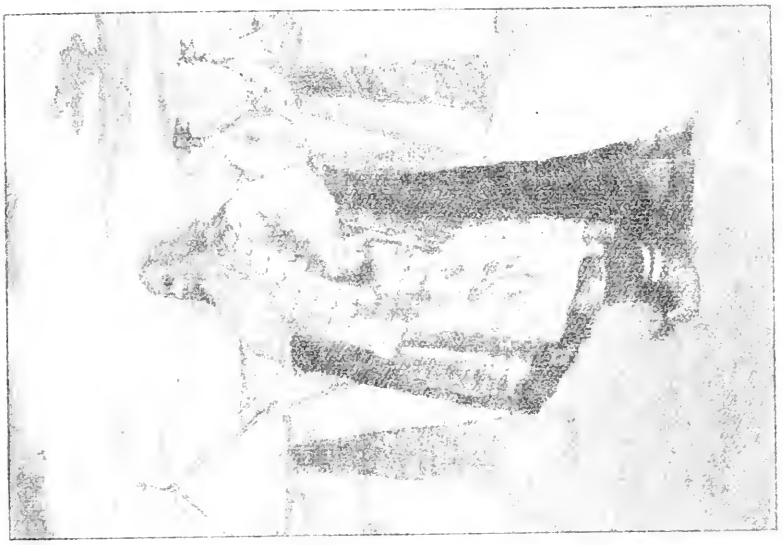
[1]) Бум. Од., пер. 77—въ корректурѣ.

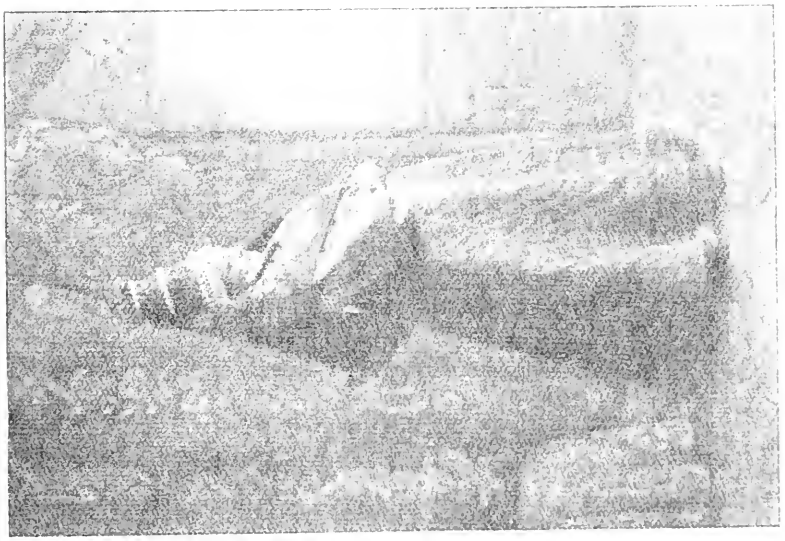
[2]) Бум. Од., пер. 62.

въ переживавшуюся тогда эпоху великихъ преобразованій. Отмѣна крѣпостного состоянія дала возможность каждому слѣдовать своимъ внутреннимъ влеченіямъ, открыла дорогу талантамъ. Не то было раньше, 20 лѣтъ назадъ, когда одинъ Глинка представлялъ наше родное музыкальное искусство, но оставался непризнаннымъ въ своемъ отечествѣ, а заграницей считали русскую музыку дикой и нелѣпой. И при такихъ условіяхъ, вспоминаетъ Одоевскій, Берліозъ протянулъ руку Глинкѣ, а въ лицѣ его и всей нашей музыкѣ, сталъ выше европейскихъ предразсудковъ, пропагандировалъ и защищалъ перомъ критика (въ «Journale des Debats») русское искусство.

«Мы не забудемъ никогда этого,—восклицаетъ Одоевскій въ заключеніе,—слова «неблагодарность» нѣтъ на русскомъ языкѣ» («l'ingratitude n'est pas un mot russe»). Прекрасенъ тостъ Одоевскаго, въ которомъ онъ сулитъ безсмертіе уже старому музыканту: «вечеръ жизни для славнаго Берліоза—заря безсмертія (le soir de la vie est pour l'illustre Berlioz l'aurore de l'immortalité)».

Въ Москвѣ же Одоевскій, уже въ послѣдніе годы жизни, сошелся съ П. И Чайковскимъ, тогда еще только начинающимъ композиторомъ. П. И. всю жизнь хранилъ чувство благоговѣнія къ памяти князя, который сразу отличилъ его между всѣми, точно угадалъ напередъ его будущее значеніе для русской музыки, и съ чисто-отеческой любовью поощрялъ его первые шаги на избранномъ имъ поприщѣ. Вотъ какъ характеризуетъ онъ Одоевскаго въ одномъ изъ своихъ писемъ: «это одна изъ самыхъ свѣтлыхъ личностей, съ которыми меня сталкивала судьба. Онъ былъ олицетвореніе сердечной доброты, соединенной съ огромнымъ умомъ и всеобъемлющими знаніями, между прочимъ, музыки. Мнѣ кажется, что еще такъ недавно видѣлъ я его благодушное и милое лицо! За 4 дня до смерти онъ былъ на концертѣ, гдѣ исполнялась моя оркестровая фантазія «Фатумъ»—очень слабая вещь. Съ какимъ благодушіемъ онъ мнѣ сообщилъ свои замѣчанія въ антрактѣ. Въ консерваторіи хранятся «тарелки», подаренныя мнѣ имъ и имъ самимъ отысканныя гдѣ-то. Онъ находилъ, что я обладаю умѣньемъ кстати употреблять этотъ инструментъ, но былъ недоволенъ самымъ ин-





С. А. СИНИЦЫНА (АМЕЛФА) и В. В. ОСИПОВЪ (ДОДОНЪ).
«ЗОЛОТОЙ ПѢТУШОКЪ», Н. РИМСКАГО-КОРСАКОВА.

[illegible] переживающую [illegible] эпоху великихъ преобразованій. Отмѣна крѣпост- [illegible] возможность каждому слѣдовать своимъ внутреннимъ [illegible] дорогу талантамъ. Не то было раньше, 20 лѣтъ на- [illegible] Глинка представлялъ наше родное музыкальное искус- [illegible] непризнаннымъ въ своемъ отечествѣ, а заграницей [illegible] музыку дикой и нелѣпой. И при такихъ условіяхъ, вспо- [illegible] скій, Берліозъ протянулъ руку Глинкѣ, а въ лицѣ его и всей нашей музыки, сталъ выше европейскихъ предразсудковъ, пропагандировалъ и защищалъ перомъ критика (въ «Journale des Debats») русское искусство.

«Мы не забудемъ никогда этого,—восклицаетъ Одоевскій въ заклю- [illegible] «неблагодарность» нѣтъ на русскомъ языкѣ» («l'ingratitude [illegible] pas russe»). Прекрасенъ тостъ Одоевскаго, въ которомъ онъ [illegible] бессмертіе уже старому музыканту: «вечеръ жизни для славнаго Берліоза—заря безсмертія (le soir de la vie est pour l'illustre Berlioz l'aurore de l'immortalité)».

Въ Москвѣ же Одоевскій, уже въ послѣдніе годы жизни, сошелся съ П. И. Чайковскимъ, тогда еще только начинающимъ композиторомъ. П. И. всю жизнь хранилъ чувство благоговѣнія къ памяти князя, который сразу отличилъ его между всѣми, точно угадалъ напередъ его будущее значеніе для русской музыки, и съ чисто-отеческой любовью поощрялъ его первые шаги на избранномъ имъ поприщѣ. Вотъ какъ характеризуетъ онъ Одоевскаго въ одномъ изъ своихъ писемъ: «это одна изъ самыхъ свѣтлыхъ личностей, съ которыми меня сталкивала судьба. Онъ былъ олицетвореніе сердечной доброты, соединенной съ огромнымъ умомъ и всеобъемлющими познаніями, между прочимъ, музыки. Мнѣ кажется, что еще такъ недавно [illegible] его благодушное и милое лицо! За 4 дня до смерти онъ былъ [illegible] смертѣ, гдѣ исполнялась моя оркестровая фантазія «Фатумъ»—очень [illegible] вещь. Съ какимъ благодушіемъ онъ мнѣ сообщилъ свои замѣчанія [illegible]. Въ консерваторіи хранятся «тарелки», подаренныя мнѣ имъ [illegible] отысканныя гдѣ-то. Онъ находилъ, что я обладаю умѣньемъ [illegible] употреблять этотъ инструментъ, но былъ недоволенъ самымъ [illegible]

С. А. Сонцева (Амелфа) и В. В. Соколовъ (Додонъ).
«Золотой петушокъ», Н. Римскаго-Корсакова

струментомъ. И вотъ, чудный старичекъ пошелъ бродить по Москвѣ— отыскивать тарелки, которыя и прислалъ при прелестномъ, хранящемся у меня письмѣ» [1]).

Въ заключеніе приведемъ отзывъ объ Одоевскомъ извѣстнаго музыкальнаго критика Г. А. Лароша, друга Чайковскаго,—отзывъ относящійся къ тому же послѣднему періоду жизни князя. «Въ 1866 г. онъ, уже пережившій свою литературную знаменитость, при свойственной ему кротости и благодушіи, не пользовался среди московскихъ музыкантовъ всѣмъ тѣмъ авторитетомъ, на который имѣлъ бы право. Въ дѣйствительности это былъ любитель свѣдущій и ученый: онъ не только прочелъ тьму книгъ по предмету музыки (какъ кажется по всѣмъ другимъ), но могъ написать и самостоятельную контрапунктическую работу. Мѣшала ему развѣ всегдашняя склонность выдумывать что нибудь экстренное и курьезное.

Это былъ поэтическій и кроткій старичокъ, очаровательно любезный, полный доброты, склонный къ энтузіазму, привѣтливый ко всѣмъ, а въ особенности къ молодому таланту, и въ тоже время поражавшій многосторонней ученостью и отзывчивостью. Кабинетъ его, полный книгъ, музыкальныхъ инструментовъ, чучелъ и какихъ-то непонятныхъ намъ физическихъ аппаратовъ, походилъ на комнату Фауста. Да и самъ Одоевскій съ своей ненасытной жаждой знанія и идеальнымъ полетомъ души имѣлъ въ себѣ нѣчто фаустовское. При этомъ онъ любилъ общество и хотя былъ небогатъ, охотно давалъ маленькіе обѣды, къ которымъ иногда самъ приготовлялъ какое нибудь экстренное, выдуманное имъ блюдо. По пятницамъ вечеромъ у него собирались гости и здѣсь наряду съ великосвѣтской красавицей, пріѣхавшей въ вырѣзномъ лифѣ, можно было видѣть скромныхъ ученыхъ, артистовъ, даже учениковъ консерваторіи, одѣтыхъ

---

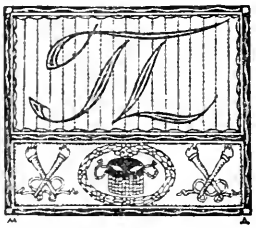
[1]) М. Чайковскій «Жизнь П. И. Чайковскаго» т. I, стр. 254. Въ своемъ письмѣ Одоевскій просить позволенія поднести П. И. тарелки въ виду того, что театральныя тарелки зазубрены, и «въ награду за хорошее поведеніе» (т. е. за мастерское сочиненіе музыки «Воеводы»); а въ заключеніе рекомендуетъ, въ случаѣ если тарельщикъ не сумѣетъ какъ должно обращаться съ ними, наказать его, «поелику это инструментъ турецкій». alla turca, т. е. посадить на колъ.

во что Богъ послалъ. Хотя княгиня всегда присутствовала, но чай князь дѣлалъ самъ, причемъ словесно училъ, какъ наливать: сначала класть сахаръ, потомъ лимонъ, потомъ налить горячей воды и уже потомъ крѣпкаго чаю. Въ музыкѣ онъ не принадлежалъ ни къ какой партіи: какъ его двери для всѣхъ сословій, такъ его сердце было открыто для всякаго серьезнаго направленія. Кажется, что при своей энциклопедической отзывчивости, живости ума и склонности во всемъ находить хорошее, онъ и самъ затруднился бы сказать, какое изъ современныхъ направленій ему больше нравится. Вліянія на молодое поколѣніе онъ не имѣлъ никакого: для этого требуется энергія и рѣзкость, соединенныя съ нѣкоторой односторонностью,—качества, чуждыя его богатой и уступчивой натурѣ» [1]).

ЗАГРАНИЧНЫЯ ПИСЬМА.

Письмо III.

ПАНТОМИМА „ПОКРЫВАЛО ПЬЕРЕТТЫ“ ШНИТЦЛЕРА И ДОНАНИ. СИЛЬВІО.



ПОМНИТЕ дѣтскую пѣсенку «au clair de la lune, mon ami Pierrot»?..

И помните, какъ Трильби въ романѣ, эта въ общемъ столь мелодраматичная Трильби, такъ поетъ эту пѣсенку, что ее нельзя слушать безъ слезъ? Что-то интимное человѣческой душѣ задѣваетъ, спѣтая подъ гипнозомъ Свенгалли, пѣсенка о Pierrot. Вотъ такую же банальную, всѣмъ знакомую, какъ любовь, и какъ любовь для всѣхъ таинственную, и столь же потрясающую, подъ гипнозомъ «Свенгалли—Вдохновенія» пришлось пережить, именно не видѣть, не слышать, а пережить, въ Дрезденской оперѣ, гдѣ сыграли безъ словъ, «Покрывало Пьеретты»—А. Шнитцлера съ музыкою Донани.

[1]) «Жизнь П. И. Чайковскаго» т. I, стр. 256—7.

Играли и танцовали ее... оперные артисты, а отнюдь не балетные, и это было чудесно, потому что всю «музыку» они вложили въ жесты болѣе просто, жизненно и драматично, чѣмъ это бы сдѣлали балетные (конечно, если говорить о рядовыхъ артистахъ, а не объ исключеніяхъ).

То, что сдѣлали изъ Пьерро и Пьеретты г-жа Терфани, гг. Зоотъ и Фреде, особенно г-жа Терфани,—было поразительно. Сцена сумасшествія—вальсъ,—но какой нелѣпый, мучительно-кошачій, передъ трупомъ Pierrot—это было сдѣлано безъ малѣйшей банальности сценическаго безумія, но полно граціи, темперамента, съ внезапно крадущимися, какъ-то безсмысленно и нелѣпо отчетливыми па... это было кошмарно, какъ разсказъ По.

Мѣстная критика нашла, что женщина съ такимъ темпераментомъ, какой дала Терфани, «не можетъ привлечь симпатіи», но это должно звучать комплиментомъ въ ихъ устахъ. Да, въ *этой* Пьереттѣ и въ *этомъ* Пьерро конечно, «миленькаго» ничего не было. Ниже забавнаго, ниже общепринятаго—и, пожалуй, вернувшись домой почтенная публика не вспоминала съ пріятностью ничего изъ этого спектакля, кромѣ сцены бала. Вся картина бала была въ костюмахъ 30-хъ г.г. съ этою чарующею граціею,—уже забытою,—вздувающихся платьевъ на дамахъ, которыя такъ мило и воздушно, какъ бабочки Тальони, порхали по сценѣ, чаровали зрителей. Тутъ было все gemühtlich—вплоть до бабушекъ и дѣтишекъ у буфета и кружащихся въ панталончикахъ до пятъ подростковъ... Отвыкшіе отъ мягкости движеній, дополненныхъ легкими вздувающимися юбками, и этихъ «граціозностей», реверансовъ и милой былой жеманности, пріучившіеся къ женской фигурѣ условно выгнутой, какъ декадентская лампа, и неподвижной въ своемъ, якобы гибкомъ, но зафиксированномъ извивѣ, наши глаза невольно любуются при видѣ свободныхъ и быстро порхающихъ движеній женщинъ въ костюмахъ 30-хъ г.г. И въ этомъ было много прелести.

Посреди гирлянды легкихъ, какъ сонъ обликовъ, движущихся подъ такую же жизненно ясную, легкую и увлекательную, какъ и они сами музыку вальса Донани, ярко выдѣляются бѣлыя фигуры обтянутаго въ бѣлый атласный

фракъ Pierrot и Пьеретты съ черными кудрями и глазами, съ дивнымъ трагически страстнымъ лицомъ. Эти «пятна», «рѣжущія глазъ» г.г. критикамъ своею исключительностью на миленькомъ фонѣ розово-голубыхъ бабочекъ и кавалеровъ, эти два любовника банальнаго типа, разлученные «ея» свадьбою съ «другимъ», и этотъ «другой» черный—они разсказываютъ намъ безъ единаго звука не драму словъ, а душу драмы! И такъ же она васъ хватаетъ за сердце, какъ мрачные тоны темы трагически погибшаго Perrot, вдохновенно вплетенные въ порхающій вальсъ или страстную мелодію Pierett'ы.

А какъ это хорошо, что безъ словъ, какъ это близко душѣ—именно потому что безъ словъ! И какъ грубо, рѣжуще—вульгарно, кажутся послѣ этого «пѣнье», и «речитативы», и дуэты. Стало жаль, что не догадался уйти немедля послѣ пантомимы, когда запѣли какую-то одноактную оперу.

И что бы тамъ ни говорилось послѣ, когда прошелъ плѣнъ впечатлѣнія, что это не все gemuhtlich и не suss, а во время дѣйствія театръ былъ захваченъ и на долю молодого композитора и артистовъ выпалъ большой успѣхъ.

Они создали тотъ «обманъ», безъ котораго немыслимо произведеніе искусства. Это не былъ «обманъ» реалистическаго возсозданія жизни, а «обманъ» вашей связи съ иллюзорнымъ міромъ, возсозданнымъ условными знаками, символами. Вы ему вѣрили, онъ для васъ, въ силу самой ирреальности, сталъ реальнымъ. Вы жили жизнью души двухъ влюбленныхъ: Pierrot и Pierette, вы понимали каждое движеніе ихъ души и для васъ ихъ психологія была ясна, какъ собственная. Чтобъ войти въ вашу душу, имъ не надо было ни одного слова. О, какъ это хорошо! Какъ много лишняго въ словахъ, когда они на сценѣ уже отвяли въ огромномъ количествѣ случаевъ.

Критика въ Дрезденѣ не особенно благосклонно отнеслась къ самой идеѣ пантомимъ, да еще «съ ужасами» на придачу. Похвалы Донани расточались (заслуженно вполнѣ), какъ музыканту, но съ припѣвомъ: «обѣщающему въ будущемъ хорошаго опернаго композитора».

Другими словами, отъ новаго шага, сдѣланнаго молодымъ композиторомъ, ему сулятъ возвратъ къ оперѣ. Онъ создалъ твореніе, обогащаю-

щее искусство новымъ видомъ музыкальной драмы. Здѣсь музыка чистая и музыка жеста создаютъ ту степень выразительности, при которой достигается для зрителя полная ясность сюжета. И вотъ отъ этого шага впередъ, критики прочатъ Донани благополучное шествіе по старымъ тропамъ...

А подобная пантомима—это великолѣпный «проявитель» того, что одряхлѣло и что уцѣлѣло на театрѣ. Видишь, какъ психологія человѣческая утончилась и въ то же время, какъ многое уже въ ней стало безъ словъ доступно для пониманія. Есть отношенія и настроенія уже общепонятныя. Вѣдь «Покрывало Беатричэ» и «Покрывало Пьеретты»—одно и тоже по сюжету. На этой пантомимѣ видишь, что пора начать одѣвать словами иныя переживанія, мысли, чувства, а для прежнихъ слова уже излишни и только дѣлаютъ тяжелымъ общеніе.

Это не значитъ, что словесная драма отвяла, но, какъ между очень близкими, сжившимися людьми скучно и излишне выговаривать «всѣ слова», какъ они съ полуслова и взгляда проникаютъ въ міръ другого, такъ вообще и міровая интимность увеличилась. Взаимное пониманіе людей настолько утончилось, что отпадаютъ уже слова тамъ, гдѣ раньше было ихъ нужно такъ много.

Театръ мало еще двинулся по этому пути, и отъ того порою въ немъ душно, какъ отъ общества человѣка, педантично выговаривающаго всѣ слова своей простой мысли, уже давно вами понятой, воспринятой. И скучно отъ этого «жеванія мочалы» и терпко—и хочется крикнуть: ну, дальше же! короче же!

Кромѣ того «Покрывало Пьеретты» можно назвать «интимною драмою». Въ ней воздѣйствіе на зрителя минуетъ слова и почти непосредственно. На ней видно «существо» того, что такое «интимный театръ» въ истинномъ смыслѣ слова.

Это не театръ «для небольшого числа лицъ en petit comité» а театръ *болѣе интимнаго способа воспріятія*. Чѣмъ меньше посредствующихъ звеньевъ, черезъ которое сообщаются люди—тѣмъ общеніе интимнѣе. Здѣсь выпало страшно важное звено: слово. А между тѣмъ общеніе арти-

стовъ и зрителей стало тѣснѣе и жизнь героевъ цѣликомъ перелилась въ слушателей, мало того: волновала ихъ глубоко, до... досады за это волненіе. Еще бы! Пошли развлечься, а пришлось страдать... и еще изъ за пантомимы!.. И здѣсь, въ этомъ молчаливомъ безсловесномъ воздѣйствіи на зрителя «интимность» была достигнута, несмотря на размѣры опернаго театра и обиліе лицъ на сценѣ и на огромный симфоническій оркестръ, превосходно, какъ всегда, игравшій подъ управленіемъ г. Шуха.

Музыка Донани ли, игра ли артистовъ, но «Покрывало Пьеретты», внесло что то новое въ лирическое искусство. Вотъ содержаніе пантомимы:

Картина 1-я. Кабинетъ Пьеро въ стилѣ 30-хъ годовъ. Пьеро тоскуетъ. Два его друга и двѣ дамы всячески его утѣшаютъ, танцуютъ, зовутъ съ собою, но онъ въ тоскѣ отказывается. Тутъ звучитъ тема «Вѣны»—вальсъ, который вокругъ скучающаго Пьерро танцуютъ 2 граціозныя пары. Друзья уходятъ. Пьеро слышитъ колокольчики,—тема Пьеретты;—слышитъ, что идетъ «она». Бѣжитъ, открываетъ двери—является Пьеретта. На ней вѣнчальная вуаль: она убѣжала со свадебнаго бала, чтобы умереть съ нимъ, и принесла ядъ. Но Пьеретта хочетъ еще жить, хоть мигъ полно и умереть, насладившись еще минутою любви. Когда Пьеро хочетъ отравиться Пьеретта пугается, хитритъ и то поцѣлуями, то кокетствомъ отдаляетъ страшную минуту. Она хочетъ умереть, чокнувшись съ Пьеро виномъ смерти. Оба накрываютъ столъ для ужина; зажигаютъ свѣчи... всѣ свѣчи... Торжественно—церемонно идутъ, садятся. Послѣ сцены любви, гдѣ «дуэтъ» замѣненъ поцѣлуемъ, долгимъ и безмолвнымъ, Пьеретта и Пьеро чокаются виномъ съ ядомъ. Но Пьеро пьетъ, а она колеблется, малодушничаетъ... Она хочетъ еще немножко подождать. Падая Пьеро вышибаетъ съ презрѣніемъ изъ ея руки рюмку и умираетъ. Пьеретта, объятая паническимъ ужасомъ убѣгаетъ.

Очень хороша музыка антракта: это вальсъ, въ которомъ вылилась вся Вѣна 30-хъ годовъ. Вообще музыка Донани, не вполнѣ свободная отъ вліянія Вагнера — свѣжа, легка и увлекательно-шаловлива порою, какъ фигурки «бала», порою глубока—какъ страданья любовныя. Вагнеръ ска-

зался въ направленіи только. А мелодій счастливо-оригинальныхъ много. Кромѣ того, это хорошій «музыкантъ», достигающій напримѣръ эффекта изобразить разбитые инструменты не инструментовкою, а музыкою, сочетаніемъ хроматическихъ ходовъ.

Вторая картина: балъ съ чудесно разработанными деталями. Пьеретта пропала. Тревога, ее ищутъ, женихъ въ ярости бьетъ инструменты. Появляется Пьеретта, блѣдная и безъ покрывала. Балъ возобновляется.

Пьеретта хочетъ танцовать,—но въ вальсѣ встаетъ призракъ Пьеро, ей дурно и изъ буфета падаетъ ей стаканъ Пьеро...

Холодящая мрачная мелодія Пьеро сплетается съ вальсомъ. Пьеретту спрашиваютъ, гдѣ покрывало? Она видитъ призракъ Пьеро съ покрываломъ въ рукахъ и идетъ за нимъ. Пьеро исчезаетъ въ темнотѣ сада съ балкона, маня ее покрываломъ. И Пьеретта идетъ, какъ въ безпамятствѣ, и ведетъ жениха за нимъ.

3-я картина—прежняя комната у Пьеро. Входятъ Пьеретта и женихъ. Она подаетъ ему покрывало и хочетъ уходить, но женихъ обо всемъ догадывается, когда видитъ трупъ и остатки ужина, онъ заставляетъ Пьеретту «продолжать» ужинъ. Втаскиваетъ трупъ Пьеро на диванъ, сажаетъ его, заставляетъ ее чокаться съ мертвецомъ, и уходитъ, оставляя ихъ «вдвоемъ». Запертая Пьеретта окончательно теряетъ разсудокъ. Въ безуміи она кокетничаетъ съ Пьеро, танцуетъ ему вальсъ, пока не разсвѣтаетъ.

Друзья, обѣ парочки, являются поглядѣть, что дѣлаетъ Пьеро, и лукаво смѣясь видятъ, что онъ «заснулъ» и у ногъ его «дама»...—Снова нѣжный, лукавый вальсъ: ихъ танцующія фигурки кружатся на ципочкахъ, пока все не обрывается страшною нотою, когда они, наконецъ, видятъ, что передъ ними трупъ. И занавѣсъ падаетъ.

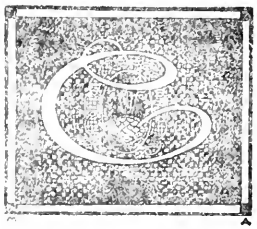
Сюжетъ, какъ видите фантастиченъ.—Но въ музыкѣ Донани и въ передачѣ артистовъ Дрезденской оперы онъ поднялся до символа. Передъ нами были: «онъ», «она»—«разлучники близкіе»—и вся гамма страданій этихъ схематическихъ героевъ, очеловѣченная, пріобрѣтшая плоть и кровь.

Все «женски-дѣтское» въ Пьереттѣ, импульсивное, порывистое: ея искренняя рѣшимость умереть, ея малодушіе и «предательство» въ рѣшительную минуту—предъ лицомъ смерти. Мужская серьезность Пьерро, который не шутитъ ни любовью, ни смертью—его презрительный жестъ, которымъ онъ понявъ, какая маленькая душа у Пьеретты, какъ она цѣпляется за жизнь, когда онъ—«даритъ» ей эту нужную жизнь, выбивая изъ ея рукъ рюмку съ ядомъ—все это жило въ этой фантастичной, условной передачѣ передъ зрителями такъ ярко, будто подлинная жизнь. И невольно, послѣ такого впечатлѣнія встаетъ вопросъ о томъ, что же для насъ на сценѣ «реально»? Какъ отдѣлить и сочетать правду сцены и правду жизни? Но для этого большого вопроса здѣсь не мѣсто. Хотѣлось лишь отмѣтить, что на Западѣ идетъ исканіе и въ этомъ направленіи. У Рейнгарта между прочимъ шла такъ-же пантомима—«Сумурунъ» и «опера безъ пѣнія», гдѣ хоръ «говорилъ». Ищутъ, ищутъ, удачно или нѣтъ, но интересно, чуется, что драма развернетъ еще много новыхъ средствъ и будетъ еще богаче.—Это означаетъ кризисъ театра, а сулитъ его обогащеніе и расцвѣтъ.

ПИСЬМО IV.

СТИЛЬ И ИСТОРІЯ.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА-СИБИРЯКА.



О времени Мольера и Лессинга европейскій театръ въ своемъ развитіи, — и въ стилѣ игры, и въ техникѣ обстановки,—пережилъ столько перемѣнъ и вѣяній, что теперь, въ XX вѣкѣ, у него, какъ у литературы, музыки и философіи, есть тоже своя исторія. Она вызвана и эстетическимъ духомъ изслѣдованія сценическаго творчества въ связи съ другими отраслями искусства, и стремленіемъ совершенствовать современную сцену, отыскивая затерявшееся художественное наслѣдство, оставленное ей по завѣщанію былого времени. Этому стремленію не суждено только осуществить самаго главнаго, а

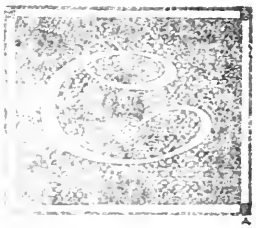
ВАТТО. ДРАМАТИЧЕСКАЯ СЦЕНА НА ПОДМОСТКАХЪ ФРАНЦУЗСКАГО ТЕАТРА.
ФРАНЦУЗСКАЯ ВЫСТАВКА ХУДОЖНИКОВЪ XVIII В. ВЪ БЕРЛИНѢ.

Все «женское» [illegible] въ Пьереттѣ, импульсивное, порывистое: ея искренняя рѣшимость [illegible] ея малодушіе и «предательство» въ рѣшительную минуту [illegible] смерти. Мужская серьезность Пьерро, который не [illegible] ни смертью—его презрительный жестъ, которымъ онъ [illegible] маленькая душа у Пьеретты, какъ она цѣпляется за жизнь, [illegible] «держитъ» ея эту нужную жизнь, выбивая изъ ея рукъ рюмку [illegible] все это жило въ этой фантастичной, условной передачѣ передъ зрителями такъ ярко, будто подлинная жизнь. И невольно, послѣ такого впечатлѣнія встаетъ вопросъ о томъ, что же для насъ на сценѣ «реально»? Какъ отдѣлить и сочетать правду сцены и правду жизни? Но для этого большого вопроса здѣсь не мѣсто. Хотѣлось лишь отмѣтить, что на западѣ идетъ исканіе и въ этомъ направленіи. У Рейнгарта между прочимъ шла такъ-же пантомима—«Сумурунъ» и «опера безъ пѣнія», гдѣ хоръ «говорилъ». Ищутъ, ищутъ, удачно или нѣтъ, но интересно, чуется, что драма развернетъ еще много новыхъ средствъ и будетъ еще богаче.—Это означаетъ кризисъ театра, а сулитъ его обогащеніе и расцвѣтъ.

ПИСЬМО IV.

СТИЛЬ И ИСТОРІЯ.

Н. К. МЕЛЬНИКОВА-СИБИРЯКА.



О времени Мольера и Лессинга европейскій театръ въ своемъ развитіи,—и въ стилѣ игры, и въ техникѣ обстановки,—пережилъ столько перемѣнъ и вѣяній, что теперь, въ XX вѣкѣ, у него, какъ у литературы, музыки и философіи, есть тоже своя исторія. Она вызвана и эстетическимъ духомъ изслѣдованія сценическаго творчества въ связи съ другими отраслями искусства, и стремленіемъ совершенствовать современную сцену, отыскивая затерявшееся худо- [illegible] наслѣдство, оставленное [illegible] прошлаго времени. [illegible] не суждено только осуществить самаго главнаго, а

потому и вообще недостижимаго идеала исторіи театра, — возстановить индивидуальность игры великихъ артистовъ сцены: творчество ихъ было сплошнымъ дѣйствіемъ въ неуловимыхъ оттѣнкахъ. Творецъ дѣйствовалъ— оттѣнки слагались въ образъ. Ушелъ онъ — туманомъ заволокло образы. На другой день они еще мелькали передъ зрителями-очевидцами, но и то только расплывчатой блѣдной тѣнью... Таковъ родъ этого творчества, что схватить индивидуальность игры великаго артиста сцены возможно только изъ непосредственнаго наблюденія въ самомъ театрѣ. Но полнаго представленія о немъ не дадутъ ни характеристики «изъ вторыхъ рукъ», ни произведенія кисти современныхъ ему художниковъ. Зато въ передачѣ внѣшнихъ особенностей игры и стиля живопись,—портретъ, картина, рисунокъ, — могутъ историку театра наглядно воспроизвести многое, чего не запечатлѣно, да и нельзя запечатлѣть ни въ какомъ, даже самомъ подробномъ и талантливомъ, описаніи словами. Такой наглядный матеріалъ былъ собранъ въ нынѣшнемъ году въ Берлинѣ на «Французской выставкѣ художниковъ XVIII вѣка». Тутъ находились портреты артистокъ парижской оперы, но это — второстепенные экспонаты. Гораздо содержательнѣе была картина Моро «Увѣнчаніе Вольтера лаврами въ Théâtre Français послѣ представленія «Irène» 30 марта 1778 года. На ней изображалось артистическое торжество въ театрѣ старинной Франціи: вся сцена—на виду, видны— переднія ложи и небольшое пространство партера; декораціи — эллинскій храмъ; на сценѣ толпятся артистки и артисты, съ лавровыми вѣнками въ рукахъ окружаютъ бюстъ Вольтера, увѣнчиваютъ мраморное изваяніе лаврами, но не туда смотритъ публика въ ложахъ и въ партерѣ; повскакавъ съ мѣстъ, она глядитъ куда-то вверхъ налѣво, въ ложу 3-го яруса; посмотрите туда попристальнѣе. — и настоящій, не-мраморный Вольтеръ, оказывается, сидитъ тамъ... Была на выставкѣ еще одна картина, выразительная по стилю своего времени: это—произведеніе кисти Шарля Ванлоо «Отъѣздъ Медеи». Роль Медеи исполняетъ m-lle Clairon, Язона играетъ Лекенъ. Портреты исполнителей — съ натуры, вся композиція—изъ воображенія самого художника, но въ преувеличенно-яркомъ стилѣ декоративной

живописи того столѣтія: во всѣ стороны, точно отъ налетѣвшаго могучаго вихря, развѣваются драпировки; съ быстротой урагана мчится колесница Медеи: ея красивое лицо — выразительно, дышетъ непреодолимой властью; въ ея позѣ — такая страшная сила, что поза, да и сама Медея кажутся совсѣмъ невѣроятными; немного естественнѣе изображены дѣтскіе трупы, но зато Язонъ до такой степени декоративенъ, театраленъ, что несчастіе его можно принять за трагическую позу, придуманную по холодному разсудку. Преувеличенно-театральный стиль произведенія объясняется, быть можетъ, и тѣмъ, что эта картина, какъ вырѣзано на ея роскошной рамѣ, была преподнесена королемъ въ подарокъ артисткѣ, самой m-lle Clairon; подношеніе даетъ поводъ къ догадкѣ, что «Отъѣздъ Медеи» — образецъ вовсе не живописи и театральнаго стиля XVIII столѣтія, но талантливой художественной работы «на заказъ» и «по предписанію», «чтобы лицу m-lle Clairon былъ приданъ самый выразительный властный характеръ да и вся картина была бы пограндіознѣе». И художникъ постарался... Теперь Медея перешла въ собственность къ Германскому Императору.

Но самымъ выдающимся произведеніемъ на выставкѣ была картина Ватто,—тоже собственность Германскаго Императора. О ней еще до сихъ поръ спорятъ въ Германіи и во Франціи, эксперты раздѣлились тамъ и тутъ на два лагеря: одни говорятъ, что Императоръ Вильгельмъ пріобрѣлъ настоящее произведеніе Ватто, другіе доказываютъ, что — поддѣлка. Но первое мнѣніе все-таки преобладаетъ количественно, да и качественно. Ватто—безподобный, самый яркій, образецъ стиля XVIII столѣтія. Театръ у него на картинѣ изображенъ не «театрально», но съ натуры: декораціи—такими, какъ онѣ были на самомъ дѣлѣ; въ группировкѣ дѣйствующихъ лицъ сказывается иниціатива режиссера, умѣющаго создать массовое движеніе; въ изображеніи сцены видна точная копія сцены, разыгранной въ какомъ-то настоящемъ театрѣ. На картинѣ наброшенъ отрывокъ изъ представленія какой-то драмы. Артисты играютъ сцену проводинъ такъ естественно, что даже совсѣмъ не похоже на игру, но вся картина производитъ впечатлѣніе, что художникъ рисовалъ все-таки не съ натуры и,

сосредоточивая въ своемъ произведеніи всѣ характерныя черты современнаго ему стиля, представилъ только, какъ дѣйствительная жизнь изображается на сценѣ, въ стилѣ XVIII столѣтія. Надъ всѣмъ содержаніемъ картины рѣетъ дымка стиля, но жизненная правда,—«платоновская идея дѣйствительности»,—все-таки нигдѣ и ни въ чемъ не искажена, не нарушена. Произведеніе Ватто—образецъ высшаго художественнаго синтеза: это — обобщеніе всего вѣянія эпохи въ одно гармоничное цѣлое, въ одинъ всеобъемлющій «типъ» театральной сцены XVIII столѣтія. Историкамъ театра не за чѣмъ было бы трудиться самимъ надъ возстановленіемъ стилей, если бы они были запечатлѣны въ такихъ произведеніяхъ кисти.

Выразительный отпечатокъ своей эпохи, стиль рождается самъ собой изъ необозримаго конгломерата ея вѣяній и, исчезнувъ вмѣстѣ съ ними, не можетъ возродиться стихійно въ другой эпохѣ; она узнáетъ пришельца по одеждѣ и, страстно желая выразить только самое себя въ своихъ собственныхъ сочетаніяхъ звуковъ и красокъ, сотретъ съ него прежній обликъ, не дастъ привиться и пустить корни... Во всемъ этомъ, включая сюда и искусственное перенесеніе, повторяется то же самое, чтó бываетъ съ растеніемъ, пересаженнымъ съ родной почвы на чужую, въ другой климатъ: произойдетъ или полное умираніе, совершенное исчезновеніе вида или же, въ лучшемъ случаѣ, акклиматизація, видоизмѣненіе на принципѣ компромисса, т. е. утрата нѣкоторыхъ прежнихъ признаковъ и пріобрѣтеніе новыхъ. Эта аналогія оправдывается теперь шиллеровской «Мессинской невѣстой» въ эллинской постановкѣ на сценѣ «Нѣмецкаго театра» въ Берлинѣ. Директоръ театра, г. Рейнгардтъ, въ сотрудничествѣ съ мюнхенскимъ художникомъ Энгелемъ исполнилъ завѣтное желаніе самого Шиллера, чтобы «Мессинская невѣста» была поставлена въ стилѣ греческой трагедіи: мистическій Рокъ со своими темными силами, говорящіе хоры, — все это было тутъ, въ «Нѣмецкомъ театрѣ», воочію. Создавъ изъ голосовъ хора гармоничный оркестръ, талантливый Рейнгардтъ навѣялъ даже такую иллюзію, что слушателю кажется, будто за этимъ хоромъ, дѣйствующимъ на сценѣ, стоитъ гдѣ-то таинственный другой хоръ и въ его голосахъ

глухо гудитъ та непостижимая и безмѣрно-великая, только слышимая, но незримая, темная сила, что ежедневно и ежечасно вторгается въ жизнь міра, чтобы губить и терзать живущихъ: это — страшный греческій рокъ, которому подвластны не только люди, но и безсмертные боги. У Шиллера въ «Мессинской невѣстѣ» онъ уже совсѣмъ пересталъ олицетворять въ себѣ божественный принципъ награждающей и карающей справедливости и дѣйствуетъ совершенно безсмысленно, губя здѣсь не злыхъ, но только однихъ добрыхъ, и преслѣдуя какъ бы только преступную цѣль — позлорадствовать надъ безсиліемъ человѣка. До шиллеровскаго апоѳеоза темныхъ намѣреній греческаго Рока не доходилъ даже и грекъ-Софоклъ, но режиссеръ «Нѣмецкаго театра» пошелъ еще дальше въ «шиллеровскомъ» направленіи и, обогнавъ самого автора «Мессинской невѣсты», утрировалъ преобладающій мотивъ до такой степени, что въ сплошномъ аккордѣ страданія потонула и драматическая правда. Въ этой утрировкѣ и выразилась аналогія по перенесенію растенія на другую почву и «стиля» въ другую эпоху: играли по-гречески, по-древнему, но вышло по-нѣмецки, по-современному, потому что древній «стиль» долженъ былъ принять окраску отъ преобладающихъ художественныхъ вѣяній въ теперешней Германіи и принялъ. Въ современной Германіи идетъ «отрѣшеніе отъ натурализма въ искусствѣ», — и утрировка греческаго Рока была неизбѣжной.

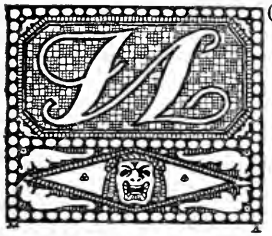
ОБЗОРЪ СЕЗОНА

1909—1910 гг.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

РУССКАЯ ДРАМА

СЕРГѢЯ АУСЛЕНДЕРА



ИСПОЛНЯЯ свое назначеніе быть хранителемъ славныхъ традицій русскаго театра, до нѣкоторой степени быть русской «Comédie Française», Александринскій театръ, кромѣ входящихъ въ постоянный репертуаръ классическихъ піесъ, возобновилъ въ этотъ сезонъ «На всякаго мудреца довольно простоты», «Волки и овцы», «Венеціанскаго купца» и «Разбойниковъ».

Прославленные, испытанные и, можетъ быть, единственные исполнители Островскаго дали намъ опять радость любоваться этими съ дѣтства знакомыми, не поблекнувшими и донынѣ піесами и воскресили благородный стиль большой классической комедіи. Между г-жами Васильевой, Савиной, Стрѣльской, Шуваловой; г.г. Аполлонскимъ, Варламовымъ, Давыдовымъ, Далматовымъ, Юрьевымъ, Лерскимъ были распредѣлены главныя роли въ новой постановкѣ «На всякаго мудреца довольно простоты» и между г-жами Васильевой, Потоцкой; г.г. Варламовымъ, Степ. Яковлевымъ, Судьбининымъ, Корвинъ-Круковскимъ, въ «Волкахъ и овцахъ».

Въ новой постановкѣ «Венеціанскаго купца» подъ режиссерствомъ Дарскаго исполнителями главныхъ ролей явились: г-жи Шувалова, Стравинская, Прохорова; г.г. Всеволожскій, Ге, Дарскій, Озаровскій, Мейерхольдъ. Любопытна совершенно новая интерпретація небольшой роли принца Аррагонскаго Мейерхольдомъ въ стилѣ слегка шаржированнаго гротеска, напоминающаго образъ славнаго Ламанчскаго рыцаря Донъ-Кихота.

Въ «Разбойникахъ» главныя роли исполняли г-жа Коваленская, г.г. Дарскій и Юрьевъ.

Не желая оставаться театромъ исключительно классическаго репертуара, «Александринскій театръ» удѣлилъ большое мѣсто піесамъ авторовъ

современныхъ. Въ истекшемъ сезонѣ были поставлены: «Тихая пристань» графа Зубова, «Обыватели» Рышкова, «Передъ зарей» Гнѣдича, «Г-жа Пошлость» Ходотова и «Свѣтлая личность» Карпова. Изъ новинокъ иностранныхъ авторовъ: «Звѣзда» Бара и «Шутъ Тантрисъ» Хардта.

Содержаніе этихъ піесъ въ краткихъ словахъ сводится къ слѣдующему:

ТИХАЯ ПРИСТАНЬ.

Послѣ смерти художника Зволянскаго семья его, состоящая изъ вдовы (Немирова-Ральфъ) и дѣтей Анны (Шувалова), Елены (Ведринская) и идіота Степы (Вертышевъ), остается въ положеніи бѣдственномъ. Изъ прежнихъ друзей только старый критикъ Бугорчиковъ (Варламовъ), не забываетъ семьи своего друга, да молодой художникъ Порчининъ (Аполлонскій), котораго приводитъ сюда любовь къ старшей дочери Аннѣ. Порчининъ талантливый, имѣющій успѣхъ, художникъ. Слава, богатство, любовь принимаются имъ, какъ очень привычное; онъ даже слегка усталъ отъ веселой легкости свободной и безпечной жизни.

Елена мечтаетъ вырваться изъ семьи. Порчининъ кажется ей удобнымъ орудіемъ для этого. Она знаетъ о романѣ сестры и художника, она помогаетъ имъ, оставляя позирующую Анну наединѣ съ Порчининымъ. Теперь она хочетъ, чтобы художникъ женился на Аннѣ и тѣмъ взялъ всѣ заботы о матери и идіотѣ Степѣ, а она тогда будетъ свободна. Встрѣчая отпоръ въ Порчининѣ, Елена не останавливается передъ обманомъ и, выдавая любовниковъ матери и Бугорчикову, добивается того, что Порчининъ женится на Аннѣ.

Слѣдующія дѣйствія происходятъ уже спустя нѣсколько лѣтъ. Порчининъ съ головой ушелъ въ семейную жизнь. Онъ пишетъ шестой портретъ своей жены и многіе видятъ въ этой успокоенности паденіе его таланта. Елена же возвращается пѣвицей—она свободна, слава ей улыбается, она живетъ безпечной жизнью истинной художницы. Она видитъ Порчинина опустившагося, почти погибшаго для искусства и съ злой радостью не можетъ удержаться, чтобы не сказать и о своемъ обманѣ и о томъ, что

ему нѣтъ спасенья. Страсть и ненависть просыпаются въ Порчининѣ и когда Елена отказывается отдаться ему онъ душитъ ее.

ОБЫВАТЕЛИ.

Семья доктора Неустроева (Аполлонскій), состоящая изъ жены Вѣры Павловны (Стравинская) и матери его (Шаровьевой)—обычная семья обывателей. Мужъ постоянно занятъ; подъ предлогомъ дѣлъ часто ѣздитъ и не на дѣловыя свиданія. Жена скучаетъ и томится, у нея «благородный другъ» Турищевъ (Судьбининъ), который убѣждаетъ ее работать, открываетъ глаза на обывательское ничтожество ея мужа и всей ихъ жизни, отсюда домашнія ссоры и нелады. Однажды къ Неустроеву подъ видомъ больной приходитъ бывшая его любовница, теперь содержанка богатаго старика Суслова (Давыдовъ), Валентина Юрьевна Ознобишина (Мичурина). Они быстро возобновляютъ старыя отношенія. Но единственное желаніе Ознобишиной отомстить обманувшему ее когда-то, невѣрному любовнику. Она сама доноситъ Вѣрѣ Павловнѣ, приглашая ее придти въ условленный часъ, чтобы убѣдиться въ измѣнѣ мужа.

Вѣра Павловна ищетъ поддержки у Турищева, но другъ ее такой рѣшительный на словахъ, на дѣлѣ оказывается безпомощнымъ. Изъ всей этой исторіи побѣдительницей выходитъ Ознобишина. Она вполнѣ можетъ насладиться посрамленіемъ своего врага, когда жена приходитъ на любовную сцену мужа, а отъ своего содержателя подъ угрозой уйти съ Неустроевымъ выманиваетъ вексель на крупную сумму.

ПЕРЕДЪ ЗАРЕЙ.

Дѣйствіе происходитъ въ 20-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Въ петербургскомъ домѣ княгини Елены Ѳедоровны Дубецкой (Савина) живутъ: ея родственникъ богатый, старый баринъ Андрей Ильичъ (Давыдовъ), дочь ея Зизи (Панчина), бѣдная племянница Катя (Потоцкая), приживальщики: Егорычъ (Петровскій) и княгиня Чернопятова (Каратыгина).

Нѣжной, молодой влюбленностью насыщенъ старый домъ. Въ этотъ

вечеръ Пасхальной заутрени, которымъ начинается піеса, Юрій Юрьевичъ Бакулинъ (Петровъ) сдѣлалъ предложеніе Зизи; въ насмѣшкахъ другъ надъ другомъ, шутливыхъ ссорахъ Валерьяна Хмырова (Лерскій) и Кати тоже уже чувствуется близость счастливой развязки. Кромѣ того и другое настроеніе царствуетъ въ этомъ домѣ, соединяя и стариковъ и молодыхъ: это настроеніе той части русскаго общества, которая не шла раболѣпно за Аракчеевымъ, которая уже мечтала объ освобожденіи крестьянъ и другихъ далекихъ еще реформахъ.

Полную противоположность всему этому представляетъ, пріѣзжающій въ тотъ же вечеръ, Аристидъ Николаевичъ Биневичъ (Юрьевъ), родственникъ Елены Ѳедоровны. Этотъ молодой человѣкъ мечтаетъ только о карьерѣ, объ увеличеніи своего состоянія, для чего онъ хочетъ жениться на Зизи, мечтаетъ приблизиться къ Аракчееву (Далматовъ), которому представляетъ его во время заутрени Елена Ѳедоровна.

Всесильный министръ уважаетъ княгиню и прощаетъ нескрываемое ею рѣзкое съ нимъ разномысліе.

Биневичъ начинаетъ ткать сѣти злыхъ интригъ. Сначала местью, потомъ угрозами старается онъ сдѣлать своей союзницей Елену Ѳедоровну, когда же она рѣзко обрываетъ его и даже выгоняетъ изъ своего дома, онъ рѣшается мстить и привести свои угрозы въ исполненіе. Черезъ своихъ шпіоновъ Егорыча и Чернопятова достаетъ онъ необходимыя свѣдѣнія; доноситъ на жениха Зизи, что тотъ принадлежитъ къ тайному обществу, распространяетъ ложные слухи о сумасшествіи Елены Ѳедоровны, стараясь добиться, чтобы ее взяли подъ опеку. Уже почти торжествуетъ Биневичъ, уже готовъ указъ о началѣ слѣдствія, но какъ разъ въ это время въ Грузинѣ убиваютъ любимую Аракчеевымъ женщину, онъ бросаетъ всѣ дѣла и спѣшитъ на мѣсто преступленія. По дорогѣ Аракчеевъ попадаетъ въ имѣнье Елены Ѳедоровны и здѣсь его принимаютъ такъ ласково, такъ въ эти горестныя минуты утѣшаютъ и поддерживаютъ, что врядъ ли можно надѣяться Биневичу, чтобы интрига его удалась и Аракчеевъ подписалъ жестокій указъ.

Г-ЖА ПОШЛОСТЬ.

Піеса Ходотова рисуетъ рядъ картинъ изъ жизни литературной богемы. Молодой писатель Владиміръ Николаевичъ Добрыновъ (Владимировъ), попавъ въ этотъ омутъ, едва не погибаетъ, чувствуя, какъ неокрѣпшій талантъ его начинаетъ ему измѣнять въ этой атмосферѣ пьянаго разгула и литературнаго шантажа; онъ уже носитъ съ собой револьверъ. Анастасія Павловна Зимина (Савина), издательница журнала (въ нее влюбленъ Добрыновъ) и редакторъ ея журнала Гуринъ (Давыдовъ) являются добрыми геніями Добрынова. Пріѣхавшимъ изъ провинціи отцу (Варламовъ) и сестрѣ (Есиповичъ) удается вырвать Владиміра изъ власти г-жи Пошлости и увезти его съ собой на родину.

СВѢТЛАЯ ЛИЧНОСТЬ.

Антонина Павловна Зимина (Савина) новый типъ женщины-дѣльца. Она умѣетъ держать въ своихъ рукахъ: однихъ своими чарами, какъ важнаго сановника Стадолищева (Далматовъ), безъ памяти влюбленнаго въ нее Пилявина (Аполлонскій), восторженную Лизу Упадкину (Шувалова), другихъ своимъ умомъ и ловкостью въ разныхъ темныхъ дѣлахъ. Она хлопочетъ о какихъ-то пріискахъ и желѣзной дорогѣ для своего дальняго родственника Засѣки-Щекина (Давыдовъ), заставляя того, въ свою очередь, провести ея мужа (Лерскій) въ депутаты Государственной Думы. Всѣхъ обманывая, она подъ конецъ запутывается сама въ своихъ собственныхъ сѣтяхъ и настолько запутываетъ своего покровителя и любовника Стадолищева, что тотъ принужденъ подать въ отставку. Впрочемъ, эта неудача Зиминой' которой оканчивается комедія, конечно не окончательная. «Свѣтлая личность» съумѣетъ выйти сухой изъ скандальной исторіи, а съ главнымъ виновникомъ паденія своего любовника Табельскимъ (Новинскій) она съумѣла сохранить дружбу и сама хлопочетъ, чтобы онъ занялъ мѣсто Стадолищева.

ЗВѢЗДА.

Піеса рисуетъ нравы артистической среды. Актриса Лона Ладинзеръ (Мичурина) играетъ въ піесѣ молодого автора Леопольда Визингера (Ходотовъ). Послѣ провала піесы отношенія ихъ обостряются, но вскорѣ вражда переходитъ въ любовь. Они сходятся, но Визингеръ не можетъ примириться съ жизнью богемы и послѣ скандальнаго вечера, когда своимъ поведеніемъ Визингеръ разгоняетъ всѣхъ гостей Лоны, наступаетъ разрывъ между артисткой и писателемъ. Визингера тянетъ тихая семейная жизнь и онъ дѣлаетъ предложеніе Герти Данцеръ (Домашева).

ШУТЪ ТАНТРИСЪ.

Это новый варіантъ средневѣковой легенды о несчастныхъ любовникахъ Тристанѣ и Изольдѣ. Прекрасная королева Изольда (Ведринская) томится въ разлукѣ съ изгнаннымъ Тристаномъ (Ходотовъ). Жестокія сомнѣнія терзаютъ королеву, сомнѣнія, не забылъ ли Тристанъ ее, женившись въ далекой странѣ на Изольдѣ-Бѣлоручкѣ. Злой геній королевы, самъ влюбленный въ нее жестокій герцогъ Деноволинъ (Петровъ) доноситъ королю Марку (Юрьевъ), что договоръ нарушенъ Тристаномъ, появившимся въ предѣлахъ Корновалиса. По страшному договору смерть грозитъ Изольдѣ, если Тристанъ возвратится самовольно изъ изгнанія; но еще болѣе страшную гибель придумываетъ ей разгнѣванный и оскорбленный мужъ и король. Маркъ велитъ отдать Изольду прокаженнымъ. Тристанъ въ одеждѣ прокаженнаго спасаетъ свою королеву, неузнанный ею. Въ чудесномъ спасеніи Изольды видятъ новое доказательство ея невинности. Торжественно приказываетъ Маркъ отнести во дворецъ королеву; трупъ же Деноволина, убитаго Тристаномъ, выбросить въ ровъ. Подъ видомъ шута Тантриса проникаетъ Тристанъ во дворецъ, но измученная и полубезумная Изольда не хочетъ вѣрить никакимъ доказательствамъ и не признаетъ въ шутѣ своего любимаго рыцаря. Только когда даже бѣшеный песъ Густендъ, никого не подпускавшій къ себѣ, признаетъ своего господина, только тогда Изольда понимаетъ, что это онъ ея милый Тристанъ былъ съ нею.

ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ,

во вторникъ, 9-го марта,

Артистами ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ представлено будетъ,

въ 1-й разъ:

ШУТЪ ТАНТРИСЪ,

драма въ 5-ти дѣйствіяхъ, Эрнста Харта.

Переводъ съ нѣмецкаго П. П. Потемкина.

Декораціи художника кн. А. К. Шервашидзе

Костюмы и бутафорія по рисункамъ художника кн. А. К. Шервашидзе.

Музыка М. А. Кузмина.

Дѣйствующія лица:

Маркъ, король Корнуэльса	Г-нъ Юрьевъ.
Госпожа Изольда Ирландская, королева.	Г-жа Ведринская.
Брангена, ея дамы	Г-жа Коваленская.
Гимелла, ея дамы	Г-жа Прохорова.
Паранисъ, ея пажъ	Г-жа Есиповичъ.
Герцогъ Деновалинъ	Г-нъ Петровъ.
Рыцарь Динасъ Лиданскій	Г-нъ Павловъ.
Пришлый болящій, маски рыцаря Тристана изъ Лонуа	Г-нъ Ходотовъ.
Пришлый шутъ, маски рыцаря Тристана изъ Лонуа	Г-нъ Ходотовъ.
Огринъ, шутъ короля	Г-нъ Озаровскій.
Ганелунъ	Г-нъ Голубевъ.
1-й, Гельскіе бароны	Г-нъ Никольскій.
2-й, Гельскіе бароны	Г-нъ Гарлинъ.
3-й, Гельскіе бароны	Г-нъ Осокинъ.
4-й, Гельскіе бароны	Г-нъ Мельниковъ.
5-й, Гельскіе бароны	Г-нъ Берляндтъ.
Чужеземный рыцарь	Г-нъ Всеволодской.
Ивейнъ, вождь болящихъ	Г-нъ Пашковскій.
Гиленъ	Г-нъ Вертышевъ.
Пастухъ	Г-нъ Надеждинъ.
1-й, слуги	Г-нъ Локтевъ.
2-й, слуги	Г-нъ Масальскій.

Дѣвушки и женщины изъ народа: Г-жи Алина, Васильева 2, Любимская, Мансветова, Славина, Сѣраковская, Субботина, Чарина.

Лубинскіе болящіе, глашатай, палачъ, рыцари, оруженосцы, слуги, народъ.

Дѣйствіе происходитъ въ замкѣ Санктъ Лубина.

Между 4-мъ и 5-мъ дѣйствіями антракта нѣтъ.

Режиссеръ Г-нъ Мейерхольдъ.

Начало въ 8 час. веч.

Билеты можно получать въ кассѣ Александринскаго театра, съ 10-ти час. утра.

№ 1 (9-го Марта 1910 г.).

Но уже поздно: перепрыгнувъ черезъ стѣну замка, Тристанъ съ вѣрнымъ Густендомъ уходитъ отъ не признавшей его Изольды.

Постановка Мейерхольда любопытна, какъ удачная попытка передать духъ эпохи не только исторической точностью декорацій и костюмовъ, но болѣе тонко и глубоко въ каждомъ жестѣ, каждой позѣ актеровъ, согласно ремарки автора: «Позы и манера держаться дѣйствующихъ лицъ подобны осанкѣ княжескихъ статуй на хорахъ Наумбургскаго собора».

Общее печальное положеніе современной драматургіи заставляло иногда тратить много силъ на постановки піесъ, по литературнымъ и идейнымъ достоинствамъ, можетъ быть не заслуживающихъ этого, но такое желаніе не стать вполнѣ изолированнымъ отъ современности, показываетъ, что «Александринскій театръ» не пройдемъ мимо всего того хорошаго и новаго, на появленіе котораго нельзя не надѣяться.

Въ «Михайловскомъ театрѣ» труппой Александринскаго театра былъ сыгранъ рядъ спектаклей, предназначенныхъ главнымъ образомъ, для учащейся молодежи, но усердно посѣщаемый и «большой публикой». Спектакли эти служили какъ бы добавленіемъ къ классическому репертуару «Александринскаго театра».

Здѣсь были поставлены: «Ифигенія—Жертва» Эврипида въ переводѣ И. Ѳ. Анненскаго, при участіи: г-жъ Коваленской, Лачиновой; гг. Голубева, Жданова, Новинскаго; «Эриніи» Леконтъ де Лиля въ переводѣ Ѳ. Чюминой при участіи г-жъ Панчиной, Пушкаревой, Лачиновой; гг. Владимірова, Павлова, Новинскаго. Очаровательная комедія Лопе-де-Вега «Пастушка-Герцогиня» при участіи г-жъ Тиме, Прохоровой. Коваленской; гг. Всеволожскаго, Жданова, Надежина, Гурляндта. Трагедія Гальма «Равенскій боецъ» при участіи г-жъ Пушкаревой, Тиме, Есиповичъ, гг .Корвинъ-Круковскаго, Лерскаго, Юрьева и «Уріель Акоста» Гуцкова съ г-жей Коваленской и г. Юрьевымъ въ главныхъ роляхъ.

Такова въ общихъ чертахъ разнообразная и усиленная дѣятельность русской драматической труппы «Александринскаго театра» за истекшій сезонъ 1909—1910 года.

ОПЕРА.

В. Г. КАРАТЫГИНА.

ТРАДИЦІЮ, въ силу которой нынѣшній оперный сезонъ по примѣру прошлыхъ сезоновъ, былъ обрамленъ тѣмъ классическимъ и монументальнымъ произведеніемъ, отъ котораго «пошла и стала есть» наша національная опера,—эту традицію нельзя не почитать за одну изъ лучшихъ традицій Маріинскаго театра. «Жизнь за Царя», это—первая заря русскаго музыкальнаго самосознанія и самоопредѣленія, которыя, однажды вспыхнувъ въ геніальныхъ вдохновеніяхъ Глинки, уже не способны загаснуть въ нѣдрахъ дальнѣйшихъ судебъ нашей музыкальной исторіи и могли лишь разгорѣться вящимъ пламенемъ въ чуткихъ творческихъ душахъ славныхъ наслѣдниковъ Глинки, представителей «новый русской школы». «Жизнь за Царя», какъ первая высококультурная (въ смыслѣ совершенства техники) русская опера, безспорно имѣетъ всѣ права на то, чтобы ею открывался и ею же заканчивался ежегодный кругъ нашихъ оперныхъ впечатлѣній. Но именно, ввиду того исключительнаго историческаго уваженія, ореоломъ котораго окружена музыкальная эпопея Глинки въ сознаніи каждаго отечественнаго музыканта, ввиду того музыкально-культурнаго значенія, которое сохраняетъ «Жизнь за Царя» даже передъ лицомъ «Руслана», оперы болѣе совершенной по музыкѣ, но уже второй по времени ея появленія на скрижаляхъ вѣчныхъ завѣтовъ русской музыки,—постоянно хочется спросить себя, еще и еще разъ провѣрить себя и свои вкусы: люблю ли я, любимъ ли мы великое твореніе Глинки, по всей мѣрѣ его дѣйствительной величины? Или дальнѣйшая—послѣ Глинки—эволюція нашей музыкальной мысли, какъ творческой, такъ и воспринимающей, выдвинувъ ряды новыхъ художественныхъ объектовъ для цѣльнаго и непосредственнаго любованія нашего новыми цѣнностями, тѣмъ самымъ наложила на геніальное чело отца русской

оперы сѣрую печать «устарѣлости» и, такимъ образомъ, успѣла уже раціонализировать былыя искреннія *симпатіи* къ музыкѣ Глинки въ чувства, быть можетъ не менѣе искренняго, но, конечно, болѣе холоднаго историческаго уваженія? О чувствахъ, какъ и о вкусахъ, не спорятъ. Но мнѣ хотѣлось бы въ нижеслѣдующихъ строкахъ показать,—хотя бы цѣной нѣкоторыхъ внѣшнихъ «ограниченій» къ музыкальной дѣятельности Глинки,—что за предѣлами этихъ ограниченій, болѣе того, даже въ области ограничительныхъ условій можно найти много такихъ чертъ и свойствъ Глинкинской музы, которыя способны оправдать возможность и въ наши дни самой непосредственной любви къ творчеству Глинки.

«Россія признаетъ уже Глинку въ числѣ великихъ сыновей своихъ. Быть можетъ, немного времени пройдетъ, какъ и вся Европа станетъ произносить его имя вмѣстѣ съ именами высшихъ художественныхъ натуръ и найдетъ въ его произведеніяхъ неистощимые источники восторговъ для настоящаго и сѣмена для самаго широкаго развитія искусства въ будущемъ». Такъ писалъ въ 1857 г. одинъ изъ современниковъ Глинки, восторженный поклонникъ его музыкальнаго генія, первый біографъ великаго русскаго композитора, В. В. Стасовъ. И по истинѣ нельзя не удивляться критической прозорливости такихъ людей, какъ Стасовъ, князь Одоевскій, Мельгуновъ, которые болѣе полувѣка тому назадъ съумѣли постичь всю громадность дарованія Глинки, той можно сказать—критической «вдохновенности», которая помогла этимъ первымъ «глинкіанцамъ» не только самимъ понять и для себя самихъ утвердить явленіе Глинки, какъ цѣлую эпоху русской музыки, но и заразить этимъ пониманіемъ, этимъ утвержденіемъ хотя бы небольшую часть тогдашней музыкальной массы, почти сплошь инертной, невѣжественной, коснѣвшей въ самомъ безпросвѣтномъ диллетантизмѣ. Нельзя не изумляться художественно-исторической проницательности людей, признавшихъ музыкальнаго «пророка въ своемъ отечествѣ», давшихъ творчеству этого пророка еще при жизни его ту оцѣнку, которая до нашихъ дней почти не подверглась измѣненіямъ. Вѣдь и мы, люди XX вѣка, уже искушенные дѣятельностью Мусорг-

скаго, Бородина, Р.-Корсакова, уже отвѣдавшіе роскошныхъ плодовъ современной русской и западно-европейской изысканности, уже соблазненные чувственными прелестями звукового «импрессіонизма»,—вѣдь и мы, обращаясь мыслью къ творчеству Глинки, разсматривая его музыку съ точки зрѣнія современныхъ, безконечно болѣе сложныхъ и утонченныхъ, чѣмъ во времена самого Глинки. эстетическихъ вкусовъ и взглядовъ,—мы приходимъ къ конечнымъ выводамъ, мало чѣмъ отличающимся отъ мнѣній Стасова. И мы вмѣстѣ съ однимъ изъ горячихъ современныхъ почитателей творца «Руслана», Н. Финдейзеномъ видимъ, что «память великаго основателя русскаго музыкальнаго искусства... ярко блеститъ на небосклонѣ молодой еще исторіи нашей музыки». И мы вмѣстѣ съ новѣйшимъ историкомъ русской музыки Н. Кашкинымъ должны сказать, что «быть можетъ, русская музыка шагнетъ, а можетъ быть, въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ и шагнула уже дальше своего великаго родоначальника, но никто для нея не имѣлъ и не будетъ имѣть равныхъ съ нимъ правъ на безсмертіе». Послѣднія слова для насъ, однако, знаменательны. Я говорилъ выше, что наша оцѣнка глинковской музыкальной дѣятельности *почти* тождественна съ тѣми отзывами, что давали о ней наиболѣе чуткіе изъ современниковъ Глинки. Въ чемъ же заключается это «почти»? Въ томъ ли, что на фонѣ протекшихъ со дня кончины Глинки 53 лѣтъ, огромная тѣнь композитора еще болѣе выросла передъ изумленнымъ взоромъ нашимъ? Въ томъ ли, что дальнѣйшее развитіе русской музыки до Р.-Корсакова, Глазунова, Скрябина открыло намъ глаза на какія либо слабыя стороны въ творчествѣ Глинки,—что русская музыка дѣйствительно шагнула уже гораздо «дальше своего великаго родоначальника» и потому невольно заставила насъ внести существенныя оговорки въ прежнюю оцѣнку его генія? Ни то, ни другое предположеніе несправедливы въ отдѣльности. Но, взявъ ихъ въ совокупности, даже въ зависимости одно отъ другого, мы кажется, нѣсколько приблизимся къ выясненію той трудно уловимой, но несомнѣнно существующей разницы, что раздѣляетъ взгляды на Глинку музыкантовъ, принадлежащихъ разнымъ поколѣніямъ. Нѣтъ сомнѣнія, что историческая

перспектива, по мѣрѣ ея созданія по отношенію къ Глинкѣ, не мало способствовала все возраставшему, и, можетъ быть, еще возрастающему возвеличенію его имени. Потому, что, чѣмъ больше мы изучаемъ историческія условія, породившія Глинку, чѣмъ больше мы знакомимся съ предшествовавшей явленію Глинки эпохой «просвѣщеннаго диллетантизма», чѣмъ ближе устанавливаемъ связь между дѣятельностью Алябьева, Верстовскаго, Кавоса и творчествомъ самого Глинки, тѣмъ острѣе выступаетъ передъ нами весь внѣшній характеръ этой связи. Намъ ясенъ и понятенъ первый, диллетантскій періодъ дѣятельности Глинки, но, какимъ образомъ на протяженіи одной индивидуальной жизни, осуществилась цѣлая эпоха, какимъ образомъ одинъ человѣкъ сдѣлалъ чуть не половину всей исторіи нашей музыки, какимъ образомъ въ творческой душѣ Глинки съ волшебной быстротой совершился расцвѣтъ скромныхъ дичковъ диллетантизма въ благородные цвѣты настоящаго искусства, высшаго мастерства,—это тайна. Это тайна свободнаго творчества, чудесная власть личнаго, геніальнаго начала надъ «исторіей» и «эволюціей». Здѣсь—такая же побѣдная роль личности въ исторіи, какую въ другихъ областяхъ русской культуры сыграли Пушкинъ, Петръ Великій... И мы окружаемъ эту *личную* роль Глинки тѣмъ болѣе свѣтлымъ нимбомъ *исторической* славы и безсмертія, чѣмъ менѣе понятны намъ истинныя *причины* внезапнаго возникновенія генія и чѣмъ болѣе очевидны для насъ огромныя и тоже историческія *послѣдствія* его творчества. А развѣ не очевидно, что ни Даргомыжскій, ни «могучая кучка», ни Чайковскій, ни даже Скрябинъ (въ техникѣ котораго черезъ головы постоянно вліявшихъ на русскую музыку Шопена, Шумана, и Листа заключается гораздо больше пріемовъ русской школы, чѣмъ это кажется съ перваго взгляда),—что всѣ они, при явной и яркой самостоятельности каждаго отдѣльнаго музыкально-художественнаго лица, корнями своими глубоко уходятъ въ ту музыкально-культурную почву, которая вспахана Глинкой? Но въ этомъ же вопросѣ развѣ не заключается уже «ограниченіе» для творчества Глинки? Быть можетъ это ограниченіе даже почетно и неизбѣжно по отношенію къ людямъ столь исключительной величины.

Но въ то же время оно то и кладетъ свой отпечатокъ на современное отношеніе къ Глинкѣ, оно то и обусловливаетъ разницу между взглядами на его творчество музыкантовъ разныхъ поколѣній. Вѣрнѣе сказать, здѣсь не разница между взглядами, а *разница между двумя разницами*, между разницей *взглядовъ* на искусство Глинки и разницей *вкусовъ* къ нему. Единственное «ограниченіе» по отношенію къ отцу русской оперы въ томъ и состоитъ, что въ то время, какъ нашъ *взглядъ* на Глинку все болѣе расширялся, въ то время, какъ въ полѣ нашего музыкально-историческаго зрѣнія фигура Глинки пріобрѣтала все большіе размѣры, въ то же самое время нашъ непосредственный *вкусъ* къ музыкѣ Глинки, дѣйствительно, падалъ. Конечно, не слѣдуетъ это паденіе вкуса понимать въ слишкомъ прямомъ и грубомъ смыслѣ. Я думаю, среди музыкантовъ, по крайней мѣрѣ русскихъ не найдется никого, кто бы даже слабѣйшія страницы Глинки назвалъ безусловно слабыми, кто бы не сдѣлалъ къ этой слабости существенныхъ историческихъ поправокъ. Но вѣдь это уже «рефлексія», а не живое впечатлѣніе! Та же исторія, та же историческая перспектива, что создала Глинкѣ высшія права на безсмертіе,—она же создала и эту рефлексію. И эта рефлексія заставляетъ насъ не только исторически оправдывать слабѣйшія (по нынѣшнимъ вкусамъ) мысли Глинки; она же уменьшаетъ силу непосредственнаго, «вкусового» воздѣйствія на насъ многихъ, нерѣдко даже лучшихъ вдохновеній Глинки. Глинка далъ величайшій, въ исторіи русской музыки единственный толчокъ къ развитію нашей музыки. Но выражаясь языкомъ физики—тому же Глинкѣ и какъ разъ благодаря колоссальной энергіи этого толчка, приходится нынѣ испытывать на себѣ дѣйствіе музыкально-исторической «отдачи», чего-то вродѣ «возвратнаго удара». Ученики Глинки, а сюда въ широкомъ смыслѣ слова относятся чуть не всѣ позднѣйшіе русскіе композиторы, такъ развили и усложнили музыку своего великаго учителя, такъ раффинировали его музыкальные пріемы, такъ отшлифовали и въ такія великолѣпныя оправы вставили всѣ драгоцѣнности, что щедрой рукой, но нерѣдко еще въ сыроватомъ видѣ разсыпаны по страницамъ его партитуръ, что музыка самаго Глинки, во-

преки условіямъ исторіи, но согласно съ данными нашего прямого эстетическаго воспріятія, стала производить впечатлѣніе какъ бы обѣдненной музыки Балакирева, Бородина, Р.-Корсакова. Конечно, это лишь своеобразная, возвратная иллюзія вкуса. Но эта иллюзія непреоборима, неизбѣжна; она создается по отношенію ко всѣмъ геніямъ, порождавшимъ «школы», дѣлавшимъ исторію.

Какіе же выводы изъ сказаннаго, и гдѣ же обѣщанные мною выходы изъ оффиціальнаго *уваженія* къ памяти великаго художника-музыканта въ сторону искренней *любви* къ нему? Неужели прекрасное искусство его нынѣ представляется намъ хотя бы грандіозной, но всего лишь подготовительной ступенью къ «школѣ» Р.-Корсакова? Нѣтъ. Пусть добрая половина «Жизни за Царя» дѣйствительно устарѣла, пусть романсы Глинки «представляютъ собою переходную ступень отъ деллетантскихъ произведеній этого рода первыхъ десятилѣтій XIX в. къ полному расцвѣту формы у композиторовъ позднѣйшаго времени» (Кашкинъ). Пусть даже въ совершеннѣйшемъ твореніи Глинки, въ «Русланѣ» многое кажется намъ нынѣ устарѣвшимъ и слабымъ, какъ большая часть партіи Людмилы, танцы 3-го акта. Пусть даже иныя, въ общемъ превосходныя сцены обѣихъ оперъ Глинки кажутся намъ слишкомъ примитивны по фактурѣ, а многіе финалы звучатъ слишкомъ формально. Пусть въ «Жизни за Царя» «законченность и симметричность формъ речитатива переходитъ почти въ недостатокъ, несмотря на всю его мелодическую значительность» (Кашкинъ). Пусть музыка Глинки, даже въ моментахъ высшей ея вдохновенности часто проигрываетъ на сценѣ изъ за безобразныхъ либретто, страдающихъ совершенно недопустимымъ, по нынѣшнимъ временамъ, отсутствіемъ внѣшней логики, литературности («Жизнь за Царя»), драматической связности («Русланъ»). Развѣ все это можетъ умалить поразительную музыкальную красоту и содержательность такихъ перловъ Глинкинской музыки, какъ Польскій актъ, или знаменитый «Эпилогъ» изъ «Жизни за Царя», какъ знаменитую увертюру, канонъ, пѣсню Баяна, безподобные хоры, столь восхищавшую покойнаго Лароша балладу Финна въ «Русланѣ». Да, за вычетомъ

слабой и устарѣвшей музыки, какъ много еще остается въ операхъ Глинки (не забудемъ Князя Холмскаго и «Испанскихъ увертюръ») дивныхъ страницъ, могущихъ еще на долгіе дни сохранить силу непосредственнаго обаянія надъ душой музыканта!

Но даже «устарѣвшая» музыка Глинки имѣетъ свое значеніе и не только историческое. Не рѣдко все несчастье устарѣвшихъ вещей—только въ томъ, что эта музыка вчерашняго дня, что она лишь устарѣла, а не стала еще старинной. Подождемъ. Пусть пройдетъ еще полъ-вѣка. Пусть Глинка устарѣетъ уже не на половину, какъ теперь, а весь, нацѣло. Быть можетъ, тогда мы замѣтимъ то, о чемъ сейчасъ можно говорить только гадательно. Бетховенъ, Моцартъ, Глюкъ—вѣдь, всѣ эти «безсмертные европейцы» давно потеряли для насъ всю музыкальную кровь и плоть свою. Вся техника ихъ, всѣ формы ихъ музыкальнаго мышленія, пріемы ихъ мелодіи, гармоніи, оркестровки, вся внѣшняя сторона ихъ музыки безвозвратно утратила для насъ весь интересъ, все чувственное содержаніе свое. Осталось—нѣчто безплотное, какъ бы лежащее внѣ матеріальныхъ условій музыкальнаго творчества и воспріятія. Это нѣчто – великій творческій духъ, невидимо рѣющій надъ всѣми условностями уже пережитой музыкальной эпохи, надъ всяческой устарѣлостью и старомодностью. Сила живого геніальнаго творчества по истинѣ способна творить чудеса. Она предохраняетъ иную *старомодную* музыку отъ художественнаго тлѣнія. Она обращаетъ ее съ теченіемъ времени въ музыку *старинную*, она заставляетъ, казалось бы, окончательно изжитыя условности формы и мысли внезапно затрепетать трепетомъ новой жизни. Самая старомодность получаетъ мало по малу въ нашихъ глазахъ то очарованіе, которое связано у насъ съ понятіемъ старой манеры, стараго стиля. Эта-то *стильность* уже чувствуется въ устарѣвшихъ, и быть можетъ, всего болѣе, въ самыхъ устарѣвшихъ именно, вещахъ Глинки, напр., въ его раннихъ романсахъ. И не будетъ преувеличеніемъ сказать, что, если первое мѣсто Глинки въ Пантеонѣ русскихъ музыкантовъ обезпечено всѣмъ ходомъ нашей музыкальной исторіи и всей суммой яркихъ впечатлѣній отъ тѣхъ созданій Глинки, которыя и

понынѣ блещутъ полной яркостью рисунка и красокъ, то для Европы, для европейскаго безсмертія (о чемъ писалъ Стасовъ) надо искать главныхъ залоговъ не въ національизмѣ Глинки, не въ исторической роли, до которой Европѣ временъ Регера, Штрауса и Дебюсси, въ сущности, мало дѣла,— но именно въ особой манерѣ глинкинскаго письма. въ особомъ чрезвычайно законченномъ и въ высокой степени закономѣрномъ стилѣ музыкальнаго мышленія Глинки. Именно въ освѣщеніи стиля Глинки—притомъ не отвлеченно-стариннаго, но ярко-личнаго, стиля получаютъ художественный смыслъ, пріобрѣтаютъ новую жизнь и обаяніе, всѣ эти примитивности, наивности, даже банальности глинкинскаго музыкальнаго языка, даже извѣстная мозаичность самого стиля, въ смыслѣ смѣшенія въ немъ разнородныхъ элементовъ (главнымъ образомъ, русскихъ и итальянскихъ). Въ чемъ же этотъ стиль Глинки? Прямой отвѣтъ на этотъ вопросъ крайне затруднителенъ, если только возможенъ. Будемъ ли мы говорить о свѣтломъ идеализмѣ, проникающемъ собой все музыкальное міровоззрѣніе Глинки, напомнимъ ли мы объ искусствѣ Глинки давать мѣткую, хотя очень общую музыкальную характеристику опернымъ персонажамъ, укажемъ ли мы на рѣдкій аристократизмъ лучшихъ мелодій и гармоній Глинки, на простоту и въ то же время свѣжесть его полифоническихъ комбинацій, на его антипатію ко всему вычурному и преувеличенному, на постоянное преобладаніе въ сочиненіяхъ Глинки чисто-музыкальнаго интереса надъ всякаго рода условіями музыкально-драматической «выразительности» и «изобразительности»; обратимся ли мы, наконецъ, къ изученію чисто-технической стороны въ произведеніяхъ Глинки, съ цѣлью установить его инстинктивное влеченіе къ діатоническимъ построеніямъ и церковнымъ ладамъ, т. е. къ тому, что впослѣдствіи было выдвинуто въ качествѣ основного принципа русской пѣсни,—все это признаки неопредѣленные, формальные, которые вянутъ, меркнутъ при живомъ соприкосновеніи съ настоящими образцами глинкинскаго стиля, при непосредственномъ слушаніи лучшихъ страницъ глинкинскихъ оперъ. Истинное, вѣрное пониманіе глинкинскаго стиля дается яснѣе и проще всего, когда мы слушаемъ музыку Глинки. И мнѣ кажется,

съ одной стороны, живая красота тѣхъ мыслей Глинки, которыя до сихъ поръ не утратили своей свѣжести; съ другой стороны — строгая и плѣнительная стильность той музыки его, которая для насъ, вообще говоря, уже устарѣла, и которая все больше стилизуется въ нашемъ художественномъ сознаніи по мѣрѣ ея дальнѣйшаго устарѣнія — вотъ почва, на которой можетъ разрастись самая горячая, самая искренняя и непосредственная любовь къ Глинкѣ со стороны не только русскихъ, но и западно-европейскихъ поклонниковъ того классически законченнаго, аполлинически-яснаго искусства, выразителемъ котораго въ Германіи былъ Моцартъ, въ Россіи — авторъ оперы, ежегодно открывающей собой сезонъ на казенныхъ сценахъ. Сравненіе съ Моцартомъ не случайно, ибо Глинка явился не только первой ласточкой отъ русской музыки въ странахъ Керубини и Моцарта, но и наоборотъ, — привилъ отечественному искусству музыкальную образованность французскихъ и нѣмецкихъ композиторовъ. И если никто и никогда не забудетъ имени Глинки, какъ перваго зачинателя нашей національной музыки, то нельзя забывать также и о томъ, какими средствами вознесъ Глинка русское искусство на небывалую ранѣе высоту. Это средство Глинка нашелъ въ тѣснѣйшемъ единеніи русскаго содержанія съ европейской техникой, въ стильномъ примѣненіи ея основныхъ, на западѣ вѣками вырабатывавшихся принциповъ къ нашему національному, музыкальному матеріалу. Прорубивъ музыкальное окно въ Европу, Глинка овѣялъ нашу древнюю мысль — пѣсню свѣжимъ воздухомъ иныхъ странъ и культуръ и тѣмъ разбудилъ дремавшія въ ней и вплоть до Глинки непочатыя возможности къ богатѣйшему тематическому и гармоническому ея развитію. И подобно тому, какъ реформы Петра Великаго, ничуть не нарушая истинной, самобытной физіономіи народа, лишь пріобщили его къ формамъ болѣе высокихъ цивилизацій, точно также оперы Глинки лишь возвели сырой матеріалъ русской мелодіи въ перлъ высоко-художественнаго и высоко-культурнаго созданія.

Переходя отъ общихъ соображеній объ историческомъ и художественномъ значеніи глинкинскаго творчества, особенно, его двухъ оперъ, къ

характеристикѣ и статистикѣ ихъ современныхъ постановокъ въ Маріинскомъ театрѣ, не могу не сказать еще нѣсколько словъ объ одномъ существенномъ условіи этихъ постановокъ, до послѣдняго времени весьма вредно отзывавшемся на популярности и распространеніи оперъ Глинки у насъ и за границей. Si non e ben trovato, e vero,—что у насъ лишь недавно появился въ печатномъ видѣ весь нотный матеріалъ, необходимый для исполненія обѣихъ оперъ Глинки. Прежніе собственники сочиненій Глинки фирмы «Одеонъ», Стелловскій, Гутхейль, ни мало не заботились объ упорядоченіи старыхъ своихъ изданій, полныхъ разнаго рода неточностей и опечатокъ. Долгое время не существовало печатныхъ партитуръ «Жизни за Царя» и «Руслана». Онѣ были изданы только въ 70-хъ гг. по иниціативѣ и на средства сестры и друга Глинки, Л. И. Шестаковой, «для того, чтобы положить конецъ искаженіямъ партитуры, всегда неизбѣжнымъ и многочисленнымъ въ рукописныхъ копіяхъ». Редактировали изданіе Н. А. Римскій-Корсаковъ, М. А. Балакиревъ и А. К. Лядовъ. Къ сожалѣнію, какъ въ этомъ признается самъ Р.-Корсаковъ (въ лѣтописи), это первое печатное изданіе, хотя и представляло значительное преимущество передъ трудами случайныхъ переписчиковъ, но было далеко не свободно отъ ошибокъ, неточностей и даже—еще того хуже—совершенно произвольныхъ и ненужныхъ поправокъ, внесенныхъ въ партитуру Балакиревымъ. Такимъ образомъ, въ теченіе полувѣка мы въ сущности не имѣли подлинной музыки Глинки и довольствовались лишь болѣе или менѣе приблизительными копіями ея. Такъ какъ автографная партитура «Руслана» къ тому же погибла (во время пожара въ театрѣ—циркѣ въ 1859 г.), то легко представить себѣ, какимъ искаженіями должна была подвергаться опера Глинки, постоянно вновь и вновь переписываемая, сокращаемая, упрощаемая (особенно въ провинціи) и въ тоже время лишенная академически-точнаго «контрольнаго» изданія! И лишь два года тому назадъ, когда кончились авторскія права (Гутхейля) на сочиненія Глинки, появились наконецъ два изданія (Юргенсона и Бѣляева) обѣихъ оперъ Глинки, весьма близко соотвѣтствующія идеалу академическаго изданія. Лишь нынче мы имѣемъ печатныя парти-

туры и партіи, которыя какъ по цѣнѣ, такъ и по качеству критически просмотрѣннаго нотнаго текста могутъ способствовать широкому распространенію сочиненій Глинки въ ихъ подлинномъ видѣ.

Съ появленіемъ новыхъ изданій обновлена была и сценическая постановка оперъ Глинки въ Маріинскомъ театрѣ. Изготовлены новые декораціи и костюмы по рисункамъ и эскизамъ художника Коровина. «Обновленіе» музыки ознаменовалось открытіемъ многихъ ранѣе практиковавшихся купюръ. Возстановлены изящный вальсъ въ польскомъ актѣ, сцена Сабинина съ крестьянами въ лѣсу, а также уничтожены старыя сокращенія мазурки и краковяка. Исполняется опера по изданію Бѣляева (редакція Р.-Корсакова и Глазунова), непріятной чертой котораго является измѣненіе метрономическихъ указаній Глинки. Впрочемъ, хорошо знакомый съ традиціями Маріинской сцены, г. Направникъ ведетъ оперу въ старыхъ, несомнѣнно, болѣе вѣрныхъ, темпахъ. Въ такомъ обновленномъ видѣ «Жизнь за Царя» была представлена въ первый разъ 30 августа 1907 г., въ такомъ же видѣ она дается и нынѣ.

За весь сезонъ «Жизнь за Царя» дана всего 5 разъ, т. е. вдвое меньше статистическаго «средняго», которое для этой оперы Глинки опредѣляется числомъ 10 спектаклей на сезонъ. Первое представленіе «Жизни за Царя» состоялось 30 августа 1909 «для открытія русскихъ оперныхъ спектаклей». Со дня перваго ея представленія (27-го ноября 1836 г. въ СПБ. Большомъ театрѣ, при участіи Петрова—Сусанина и Воробьевой—Вани) опера Глинки шла въ 747-ой разъ. Та же опера поставлена была, какъ уже сказано, «для закрытія русскихъ оперныхъ спектаклей», 24-го апрѣля 1910 г. (въ 751-ый разъ). Въ роли Сусанина выступали въ теченіе сезона гг. Касторскій, Павловъ, Бѣлянинъ (дебютантъ). Партію Антониды исполняли г-жи Коваленко и Будкевичъ. Остальныя роли распредѣлены были такъ: Сабининъ—гг. Лабинскій, Боровикъ, Витингъ; Ваня—г-жи Збруева, Тугаринова, Захарова (дебютантка); начальникъ русскаго отряда, онъ же гонецъ—г. Маркевичъ, начальникъ польскаго отряда—гг. Преображенскій, Пустовойтъ, Барановичъ; крестьянинъ—гг. Васильевъ, Ивановъ. Оркестромъ

дирижировалъ большею частью г. Направникъ, только заключительный спектакль прошелъ подъ управленіемъ г. Крушевскаго. Сценическая постановка оперы принадлежитъ г. Палечеку.

Судьба другого шедевра Глинки «Руслана и Людмилы» такова же, какъ судьба ея старшей сестры. Какъ и для «Жизни за Царя», для «Руслана» теперь имѣется хорошо изданный и тщательно прокорректированный матеріалъ. Какъ и «Жизнь за Царя», «Русланъ» дается нынѣ въ условіяхъ послѣдняго «возобновленія» этой оперы (декабрь 1904 г.). Декораціи и костюмы—по эскизамъ и рисункамъ художниковъ гг. Головина и Коровина. Сценическая постановка г. Палечека. Наконецъ, подобно «Жизни за Царя», Русланъ выдержалъ въ минувшемъ сезонѣ 5 представленій. Первый въ сезонѣ спектакль (4 сентября) былъ 387-ымъ со дня перваго въ Россіи представленія этой оперы (27 ноября 1842 въ СПБ. Большомъ театрѣ). Какъ много горькихъ минутъ доставило въ свое время Глинкѣ то полное непониманіе и недоумѣніе, съ какимъ встрѣтили меломаны 40-хъ гг. его лучшее и совершеннѣйшее созданіе! А теперь? Если въ «Жизни за Царя» многія красоты музыки уже являются намъ преломленными сквозь призму «стильности», то въ «Русланѣ» можно до сихъ поръ указать страницы, которыя кажутся сегодня, сейчасъ написанными. Какъ современна, напримѣръ, уже упоминавшаяся мною «баллада» Финна, гдѣ авторъ страшно опережая свое время, достигаетъ чисто-корсаковскаго мастерства варіаціонной формы. А эти удивительные восточные танцы съ ихъ совершенно необычайнымъ, по глинкинскимъ временамъ, заключеніемъ, основаннымъ на причудливомъ, почти «импрессіонистскомъ» жонглированіи пустыми квинтами и секундами! (Впрочемъ, разъ ужъ зашла рѣчь о техническихъ эффектахъ, не забудемъ и «Жизни за Царя», въ которой есть одинъ контрапунктическій фокусъ настолько сложный, что даже въ современныхъ композиціяхъ онъ встрѣчается крайне рѣдко. Я имѣю въ виду одновременное соединеніе 3-хъ и 4-хъ-четвертнаго размѣра въ сценѣ Сусанина съ Поляками на словахъ «Боже, спаси царя». Такъ какъ всѣ четверти равной длительности, то эта ритмика приводитъ къ несовпаденію силь-

ныхъ временъ тактовъ и самыхъ тактовыхъ чертъ въ партіи соло и хора).

Опера «Русланъ и Людмила» давалась въ истекшемъ сезонѣ при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Свѣтозаръ—г. Преображенскій; Людмила—г-жи Коваленко, Будкевичъ, Кузнецова, Больска (спѣла только первый актъ на спектаклѣ 9-го сентября, по болѣзни артистки ея партію кончила г-жа Коваленко); Русланъ—гг. Касторскій, Шароновъ, Андреевъ 1-ый; Ратмиръ—г-жа Збруева; Баянъ—гг. Александровичъ, Чупрынниковъ, Большаковъ; Фарлафъ—г. Филипповъ; Горислава—г-жи Черкасская, Гвоздецкая; Финнъ—гг. Лабинскій, Большаковъ; Наина—г-жи Панина, Ланская.

Ближайшимъ послѣдователемъ и «ученикомъ» Глинки является Даргомыжскій, черезъ котораго устанавливается въ то же время связь между Глинкой и представителями «новой русской школы». Но именно, эта промежуточная позиція Даргомыжскаго въ настоящее время чувствительно уменьшаетъ интересъ къ его композиціямъ. Даргомыжскій пожалуй сильнѣе Глинки въ эпизодахъ драматическаго и комическаго характера. Особенно удавалась ему детальная драматизація отдѣльныхъ сценъ, даже фразъ. Напротивъ, моменты лирическіе и эпическіе находили для себя въ лицѣ Даргомыжскаго сравнительно слабаго выразителя. Вообще же, въ смыслѣ художественной цѣльности и технической законченности оперныя произведенія Даргомыжскаго сильно уступаютъ операмъ Глинки, что же касается декламаціонно-драматическихъ тенденцій Даргомыжскаго, которыя получили особенно рѣзкое развитіе въ знаменитомъ «Каменномъ Гостѣ», то нельзя не сознаться, что и въ этомъ отношеніи наиболѣе убѣдительныя музыкальныя нормы и формы были найдены лишь композиторами «новой русской школы». «Каменный Гость» при всемъ интересѣ, при всей оригинальности своего стиля такъ же блѣднѣетъ съ «музыкальными драмами» Мусоргскаго, какъ «Русалка» передъ «Русланомъ». При всемъ томъ значительная талантливость главныхъ оперъ Даргомыжскаго такъ же неоспорима, какъ и вліяніе его яркаго и гибкаго речитатива на дальнѣйшее развитіе этой формы въ русской музыкѣ. Къ сожалѣнію, «Каменный

Гость» до сихъ поръ какъ то не прививается ни на казенныхъ ни на частныхъ сценахъ; другая опера Даргомыжскаго появляется на русскихъ сценахъ не слишкомъ часто, хотя идетъ повсемѣстно, а изрѣдка дается даже въ заграничныхъ театрахъ.

Въ отчетномъ сезонѣ «Русалка» шла два раза. Оба спектакля состоялись при участіи г. Шаляпина. Первое представленіе (13-го декабря) было 236-ымъ со дня перваго представленія «Русалки» въ Россіи (4-го мая 1856 г. въ «Театрѣ-Циркѣ», нынѣ Маріинскомъ театрѣ). Составъ исполнителей слѣдующій: князь—гг. Большаковъ, Лабинскій; княгиня—г-жа Збруева; Мельникъ—г. Шаляпинъ; Наташа—г-жа Коваленко; сватъ—г. Шароновъ, ловчій—г. Пустовойтъ; запѣвало—г. Угриновичъ. Дирижировалъ оркестромъ—г. Крушевскій.

Композиторская группа «старой» русской школы была бы неполна, если бы на ряду съ именами Глинки и Даргомыжскаго я не упомянулъ объ одномъ изъ раннихъ пропагаторовъ музыки Глинки и первомъ русскомъ вагнеріанцѣ, о Сѣровѣ. Къ сожалѣнію, кипучая и многосторонняя дѣятельность этого образованнаго музыканта была нерѣдко очень противорѣчива по своему направленію, что конечно, не могло не ослаблять ея плодотворности. Притомъ, неопредѣленность и необыкновенно частая измѣнчивость художественныхъ взглядовъ и вкусовъ Сѣрова въ равной мѣрѣ даетъ себя чувствовать, какъ въ его страстныхъ (а нерѣдко и пристрастныхъ) критическихъ статьяхъ, такъ и въ его музыкѣ, и наличіе въ ней большого темперамента и значительной искренности не всегда заставляетъ забывать о не менѣе значительномъ эклектизмѣ общаго стиля сѣровскаго письма. Часто мѣняя свои симпатіи къ Мейерберу и въ концѣ концовъ, остановившись, повидимому, на отрицательномъ отношеніи къ этому автору, Сѣровъ тѣмъ не менѣе самъ легко подпадалъ подъ вліяніе автора «Гугенотовъ». Наоборотъ, будучи фанатичныиъ апологетомъ Вагнера, Сѣровъ въ своихъ операхъ ничѣмъ не даетъ слушателю знать о своихъ байрейтскихъ симпатіяхъ. Общеизвѣстны талантливыя изслѣдованія Сѣрова о русской пѣснѣ, а въ концѣ концовъ, кто изъ русскихъ композиторовъ обращался

съ русскимъ стилемъ грубѣе и фальшивѣе, чѣмъ Сѣровъ? Хуже всего то, что Сѣровъ, можно думать, отлично самъ сознавалъ всю пестроту и мозаичность своей музыки. Объ этомъ свидѣтельствуютъ, напримѣръ, любопытныя собственноручныя отмѣтки, сдѣланныя Сѣровымъ на поляхъ черновой рукописи «Рогнѣды». Такъ у эскиза къ пляскѣ дѣвушекъ въ гридницѣ стоитъ такое примѣчаніе: «подражаніе Даргомыжскому», монологъ Рогнѣды («Снова съ тоскою») снабженъ такимъ «эпиграфомъ»: «Подражаніе Гуно», женскій хоръ 4-го д. «Призамолкли, призатихли» помѣченъ, какъ музыка «во вкусѣ Вильбоа» и пр. Мнѣ не случалось видѣть манускриптовъ другихъ оперъ Сѣрова, но можно съ увѣренностью сказать, что, если бы какой нибудь изслѣдователь вздумалъ ихъ подвергнуть тщательному изслѣдованію, съ точки зрѣнія стилистическихъ вліяній, то помѣтокъ, вродѣ вышеприведенныхъ, оказалось бы сравнительно меньше всего въ «Юдиѳи». Не обладая опредѣленной музыкальной индивидуальностью, не владѣя Глинкинской техникой, Сѣровъ тѣмъ не менѣе далъ въ своей «Юдиѳи» не мало страницъ яркой колоритной музыки, которая по красотѣ и драматической содержательности отдѣльныхъ сценъ вполнѣ способна обезпечить автору почетное имя на страницахъ исторіи русскаго опернаго искусства и, во всякомъ случаѣ, выражаетъ собою высшую точку въ развитіи дарованія Сѣрова. Все это, впрочемъ, не мѣшало «Юдиѳи» долгое время находится на положеніи полузабытой оперы. Давали ее тѣмъ рѣже, что главныя роли оперы трудны и требуютъ почти исключительныхъ вокально-драматическихъ данныхъ отъ артистовъ. Возрожденію интереса къ «Юдиѳи» за послѣднее время способствовало выступленіе въ главныхъ роляхъ такихъ исключительныхъ артистическихъ силъ, какъ г-жа Литвинъ и г. Шаляпинъ.

24 ноября «Юдиѳь» поставлена на Маріинской сценѣ въ 8 разъ по возобновленіи. Декораціи—по эскизамъ талантливаго сына композитора художника Сѣрова (1-ый по возобновленіи спектакль 10 ноября 1908 г., первое представленіе «Юдиѳи» въ Россіи—16 марта 1863 г. въ СПБ. Большомъ театрѣ). Костюмы и бутафорія—по эскизамъ, художника Коровина.

Нынѣшній составъ исполнителей: Юдиѳь — г-жи Литвинъ, Куза; Авра— г-жи Збруева, Славина; Ахіоръ – гг. Большаковъ, Андреевъ 2-ой; Эліакимъ— гг. Серебряковъ, Преображенскій; Озія—г. Павловъ; Хармій—г. Бухтояровъ; Олофернъ—г. Шаляпинъ; Асфанетъ—г. Григоровичъ; Вагоа—гг. Лабинскій, Александровичъ; воины еврейскіе — гг. Васильевъ, Ивановъ, Маркевичъ, Пустовойтъ. Всего опера шла 5 разъ, 4 раза подъ управленіемъ г. Направника, разъ подъ управленіемъ г. Крушевскаго.

Послѣ Сѣрова для русской музыки, уже значительно окрѣпшей въ своихъ силахъ, наступаетъ тотъ періодъ дробленія на отдѣльныя теченія и «партіи», свидѣтелемъ котораго въ его первоначальной стадіи былъ уже самъ Сѣровъ. Съ одной стороны все громче заявляетъ себя «новая русская школа», сгрупировавшаяся еще въ 60-хъ гг. вокругъ Балакирева, и выкинувшая знамя эстетическаго національизма и реализма, что какъ нельзя болѣе отвѣчало общимъ идеаламъ того времени. Съ другой стороны усиливается дѣятельность враждебной «балакиревцамъ» консерваторской партіи. Появляется «Демонъ» Рубинштейна, вызвавшій ожесточенныя нападки одного изъ горячихъ поборниковъ «новой русской школы» и единственнаго по нынѣ здравствующаго ея представителя, Ц. Кюи. Появляется, наконецъ талантливѣйшій изъ первыхъ питомцевъ консерваторіи, Чайковскій, и творчество его несмотря на опять таки отрицательное отношеніе къ нему «могучей кучки», быстро пріобрѣтаетъ такую же популярность, какъ и музыка Рубинштейна. Крайне оригинальную позицію въ продолжительной распрѣ нашихъ новаторовъ съ «академизмомъ» Рубинштейна и Чайковскаго занялъ первоначально Сѣровъ. Онъ громилъ съ равнымъ ожесточеніемъ и консерваторію и балакиревскій кружокъ, постоянно подливая новаго масла въ огонь партійной вражды. И все таки Сѣровъ кончилъ жизнь почетнымъ членомъ Русскаго Музыкальнаго Общества, а Кюи много лѣтъ состоялъ предсѣдателемъ дирекціи общества. И все-таки мы увидѣли побѣду искусства Р.-Корсакова и Мусоргскаго надъ темными силами литературной и музыкальной реакціи. И всетаки недавній 50 лѣтній юбилей Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества, доказалъ воочію жизне-

способность и полезность этого учрежденія, и всетаки оперы Глинки и Сѣрова, Рубинштейна и Чайковскаго, Бородина и Р.-Корсакова даются нынѣ въ стѣнахъ одного и того же Маріинскаго театра. Откуда этотъ кажущійся «оппортунизмъ» нашихъ вкусовъ, позволяющій намъ вчера слушать «Снѣгурочку», сегодня «Юдиѳь», завтра «Демона», «Онѣгина» или «Игоря», а чего добраго и самого «Бориса» (постановка его проектируется въ будущемъ году)? Причина этого мнимаго индиферентизма—проста и едва ли не обусловливается нашей способностью находить по истеченіи большаго или меньшаго времени примиряющіе элементы между самыми, казалось бы, разнородными по направленію явленіями искусства. Этотъ примиряющій моментъ въ томъ и состоитъ, что намъ удается, наконецъ, схватить сущность даннаго явленія, независимо отъ его направленія. Идейная подкладка всегда страшно обостряетъ эстетическіе споры, а вѣдь трудно не замѣтить, что былая вражда нашихъ новаторовъ противъ консерваторіи обусловливалась не только различіемъ музыкальныхъ цѣлей и стремленій, но въ значительной мѣрѣ различіемъ тѣхъ *идеологическихъ* основаній, которыя борющіяся стороны видѣли осуществляемыми въ своей дѣятельности. Война велась едва ли не сильнѣе противъ самыхъ лозунговъ «реализма», «націонализма», консерваторскихъ «традицій», «нѣмецкой партіи» и пр. жупеловъ недавняго прошлаго, чѣмъ противъ самой музыки Къ тому же нѣтъ критиковъ болѣе нетерпимыхъ, одностороннихъ и несправедливыхъ, какъ сильные художники—творцы, и отзывы Кюи о Чайковскомъ, Чайковскаго о Мусоргскомъ, критическія статьи Сѣрова не напоминаютъ ли намъ отзывовъ маститаго Рѣпина о современныхъ художникахъ или Тургенева о романахъ Толстого? Примиреніе Сѣрова, Кюи и Р.-Корсакова съ консерваторіей было первымъ этапомъ на пути полнаго примиренія между талантомъ и школой, личностью и традиціей, нутромъ и техникой, идеей и ея формальнымъ осуществленіемъ. Вотъ почему современный музыкантъ, цѣнящій въ музыкѣ, главнымъ образомъ, ея музыкальное содержаніе, музыкальную глубину, музыкально-техническую законченность и, по правдѣ говоря, довольно равнодушный къ какой бы то

ни было идеологіи искусства, способенъ находить музыкально-прекрасное и въ необузданныхъ порывахъ «реалистическихъ» вдохновеній Мусоргскаго, и въ прозрачности тончайшаго идеализма Глинки и Р.-Корсакова, и въ тяжеловѣсной монументальности гармоніи Бородина, въ элегическомъ, чуть чуть слащавомъ лиризмѣ Чайковскаго. Разумѣется, и въ области чисто-музыкальныхъ вкусовъ и критеріевъ неизбѣжны свои «партіи». Такъ я, напримѣръ, склоненъ большую часть партитуры «Демона» считать музыкальнымъ балластомъ, лишь отвлекающимъ вниманіе слушателя отъ прелестныхъ восточныхъ танцевъ и нѣкоторыхъ главнѣйшихъ арій оперы. И я же склоненъ почти безъ оговорокъ принимать оперы Мусоргскаго, Р.-Корсакова и Бородина за цѣльныя, высоко-художественныя произведенія. Но только новая чисто-музыкальная партійность, не въ примѣръ идеально-музыкальной враждѣ, отнюдь не даетъ повода къ такимъ острымъ критическимъ эксцессамъ, какими богата наша музыкальная исторія 60—80 гг. Изъ оперъ Рубинштейна одинъ только «Демонъ» пользуется у насъ широкой популярностью. Въ минувшемъ сезонѣ «Демонъ» шелъ всего два раза. Спектакль 10 сентября былъ 228-мъ со дня перваго представленія оперы (13 января 1875 г. въ Маріинскомъ театрѣ). Участвовали въ «Демонѣ»: Гудалъ—г. Бухтояровъ; Тамара — г-жа Кузнецова; няня—г-жи Панина, Кузьмина; Синодалъ—гг. Виттингъ, Андреевъ 2-ой; слуга Синодала — гг. Григоровичъ, Пустовойтъ; гонецъ — гг. Васильевъ, Угриновичъ; Демонъ—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1-ый; геній добра—г-жи Петренко, Никитина. Дирижировалъ оркестромъ г. Бернарди.

Чайковскій былъ по обыкновенію представленъ двумя операми, неизмѣнно пользующимися въ настоящее время симпатіями всѣхъ музыкантовъ, безъ различія вкусовъ и направленій. «Евгеній Онѣгинъ» шелъ 12 разъ.

Большое количество спектаклей объясняется, впрочемъ, не только огромной популярностью «Онѣгина», но и юбилейными соображеніями: 19-го октября 1909 исполнилось ровно 25 лѣтъ со дня перваго представленія «Евгенія Онѣгина» въ Маріинскомъ театрѣ. 31-го августа опера исполнялась въ 289-ый разъ. Въ качествѣ исполнителей выступали слѣ-

дующія силы: Ларина—г-жи Панина, Дювернуа; Татьяна—г-жи Куза, Больска, Кузнецова, Фигнеръ, Гвоздецкая (дебютантка), Друзякина (дебютантка); Ольга—г-жи Збруева, Тугаринова, Носилова, Захарова (дебютантка); Филипьевна (няня)—г-жи Славина, Петренко; Евгеній Онѣгинъ—гг. Смирновъ, Андреевъ 1-ый, Залевскій (дебютантъ); Ленскій—гг. Смирновъ (московскій), Давыдовъ, Собиновъ, Большаковъ, Аскоченскій (дебютантъ); князь Греминъ—гг. Касторскій, Филипповъ, Григоровичъ, Бѣлянинъ (дебютантъ); ротный - гг. Преображенскій, Маркевичъ; Трике—г. Титовъ; Зарѣцкій—гг. Лосевъ, Маркевичъ; крестьянинъ—г. Ивановъ.

«Пиковая дама» шла 7 разъ. 1 Сентября опера шла въ 148 разъ (первое представленіе 7 декабря 1890 г. въ Маріинскомъ театрѣ). Составъ исполнителей: Германъ—г. Давыдовъ; Томскій—гг. Тартаковъ, Шароновъ; Елецкій—г. Лосевъ; Чекалинскій—г. Угриновичъ; Суринъ—г. Григоровичъ; Чаплинскій—г. Ивановъ; Нарумовъ—гг. Преображенскій, Пустовойтъ; распорядитель—г. Ивановъ; графиня—г-жа Славина; Лиза—г-жи Фигнеръ, Гвоздецкая, Черкасская; Полина—г-жи Марковичъ, Петренко, Ланская, Носилова; Гувернантка—г-жи Панина, Ланская; горничная Маша—г-жа Дювернуа; въ интермедіи участвовали: Прилѣпа—г-жи Слатина, Иванова; Миловзоръ—г-жи Носилова, Тугаринова; Златогоръ—г. Маркевичъ. Изъ оперныхъ произведеній маститаго шефа Маріинскаго оркестра г. Направника у петербургской публики наибольшими симпатіями, повидимому, пользуется «Дубровскій», по стилю музыки своей примыкающій къ операмъ Чайковскаго. 8 Сентября «Дубровскій» былъ данъ въ 82-й разъ со дня перваго спектакля (Маріинскій театръ, 1895 г.). Въ спектакляхъ участвовали: Андрей Дубровскій—гг. Серебряковъ, Павловъ; Владиміръ Дубровскій—гг. Давыдовъ, Большаковъ; Троекуровъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Маша—г-жи Кузнецова, Черкасская; Таня—г-жи Коваленко, Слатина; князь Верейскій—гг. Шароновъ, Лосевъ; дамы—г-жи Григоровичъ, Маслова, Дювернуа; Деформжъ—гг. Андреевъ 2-й, Титовъ; исправникъ—г. Маркевичъ; засѣдатель—гг. Пустовойтъ, Григоровичъ; Шабашкинъ—г. Угриновичъ. Опера дана въ теченіе сезона 5 разъ. Въ операхъ Чайковскаго оркестромъ дирижировали

гг. Направникъ и Крушевскій. «Дубровскій» шелъ исключительно подъ упр. автора. Другой композиторъ, въ довольно неопредѣленной художественной физіономіи котораго можно иногда уловить черты, роднящія его съ авторами «Демона» и «Онѣгина», это Н. Ѳ. Соловьевъ, кстати сказать, только что справившій 40-лѣтній юбилей своей музыкальной дѣятельности (его кантата «Смерть Самсона» впервые исполнена на консерваторскомъ актѣ 25 мая 1870 г.). Его «Корделія», написанная на сильно драматическій сюжетъ изъ эпохи кровопролитной борьбы гвельефовъ и гиббелиновъ, появляется на Маріинской сценѣ спорадически съ большими, нерѣдко многосезонными антрактами между отдѣльными серіями представленій. Въ этомъ смыслѣ опера уже не разъ находилась (какъ и въ минувшемъ сезонѣ) на положеніи какъ бы возобновляемой. Въ сезонѣ 1909—1910 г. «Корделія» дана 6 разъ. 13 Ноября опера шла въ 44-й разъ со дня первой постановки (Спб., 1885 г.). Составъ участвующихъ слѣдующій: Югурта—гг. Филипповъ, Пироговъ, Григоровичъ; Корделія—г-жи Фигнеръ, Куза; Уберта—г-жи Славина, Петренко; Андреино—г-жи Марковичъ, Носилова, Ланская; Орсо—гг. Смирновъ, Андреевъ 1-й; Угоне—гг. Преображенскій, Лосевъ; епископъ—гг. Павловъ, Серебряковъ; монахъ—гг. Ивановъ, Васильевъ; Баптистъ—г. Маркевичъ; Джіованна—г-жа Дювернуа; глашатай—г. Пустовойтъ, Беппо—гг. Лабинскій, Боровикъ, Виттингъ. Оркестромъ управлялъ г. Крушевскій.

Изъ оперъ собственно новой русской школы въ Маріинскомъ театрѣ шли: «Анджело» Кюи, «Снѣгурочка» Р.-Корсакова и «Князь Игорь» Бородина.

Особый интересъ представляло возобновленіе ранней оперы Кюи, въ свое время считавшейся музыкальнымъ Евангеліемъ балакиревскаго кружка и во всякомъ случаѣ принадлежащей къ лучшимъ произведеніямъ почтеннаго автора, 50-лѣтіе композиторской дѣятельности котораго (14 декабря 1859 въ 4-мъ концертѣ Русск. Муз. Общ. было впервые *публично* исполнено F-dur Кюи) недавно было торжественно отпраздновано всѣми русскими музыкальными учрежденіями, въ томъ числѣ и Маріинскимъ театромъ (возобновившимъ названную оперу юбиляра). Мелкота формъ, въ которыя

отливаются оперныя вдохновенія Кюи, однообразіе романсо-аріознаго стиля, господствующаго въ большинствѣ оперъ Кюи, развитіе деталей въ ущербъ общему плану и надлежащимъ, контрастирующимъ соотношеніямъ между крупными отдѣлами сочиненія, однообразіе, а нерѣдко и прямое несовершенство техническихъ пріемовъ, особенно по части оркестровки—вотъ приговоръ большинства музыкальныхъ авторитетовъ о главнѣйшихъ минусахъ оперъ Кюи. Значеніе этихъ минусовъ усиливается вслѣдствіе несоотвѣтствія между мрачными, сугубо-драматическими сюжетами многихъ оперъ Кюи и почти полнымъ отсутствіемъ въ талантѣ Кюи драматической жилки. За то въ лирическихъ моментахъ композиторъ умѣетъ развивать значительную силу паѳоса, выраженнаго музыкой всегда изящной, мелодически-элегантной, гармонически-интересной. Въ мелодіи и ритмикѣ Кюи нерѣдко обнаруживается сильное вліяніе всеобщаго кумира балакиревцевъ Шумана. Какъ всѣ лирики, Кюи особенно удачно и красиво развиваетъ любовный элементъ. Трагедія любви, изступленія страсти, мистика эротическихъ экстазовъ,—все это такъ же чуждо Кюи, какъ и Чайковскому. Въ противоположность Вагнеру, дерзавшему изслѣдовать крайніе полюсы чувства, гдѣ индивидуальное уже символизуется въ космическое, Кюи, подобно Чайковскому (не даромъ оба автора такъ искренне... не понимали Вагнера), всегда пребываетъ въ сферѣ человѣческихъ, только человѣческихъ, «слишкомъ человѣческихъ» идей, чувствъ, настроеній. Мнѣ могутъ возразить, впрочемъ, что здѣсь я вступаю въ область той самой «идеологіи», отъ которой парой страницъ выше усиленно открещивался. Но, къ сожалѣнію, нашъ языкъ еще не выработалъ достаточно точныхъ музыкальныхъ терминовъ, чтобъ критика могла совершенно отказаться даже отъ самыхъ общихъ идейныхъ аллегорій и метафоръ, близко соотвѣтствующихъ нашимъ чисто-музыкальнымъ впечатлѣніямъ (хотя отнюдь не совпадающихъ съ ними). Если же необходимо оставаться въ области «специфической» музыки, то я бы сказалъ, что лирика Кюи страдаетъ недостаткомъ истинной глубины. За всѣмъ тѣмъ, обширная гамма человѣческихъ чувствъ и страстей, вся скала лирики, вплоть до двухстороннихъ границъ ея съ эпосомъ и драмой, весь

этотъ путь изслѣдованъ композиторомъ такъ обстоятельно, такъ тщательно, что лучшія его оперы «Ратклифъ» (написанъ въ 1861—1868 гг.) и «Анджело» (1871—1876) въ лирическихъ своихъ частяхъ и понынѣ сохранили значительный музыкально-художественный интересъ. Не забудемъ также о крупной исторической роли названныхъ оперъ, о томъ, что въ «Анджело» съ чрезвычайной законченностью и послѣдовательностью проведены принципы аріозно-декламаціоннаго стиля, нѣкогда считавшагося альфой и омегой опернаго творчества, и понынѣ сохранившаго свое значеніе въ качествѣ одной изъ необходимыхъ «литеръ» новѣйшей вокальной литературы. «Ратклифъ» въ смыслѣ выдержанности стиля, а также по количеству хорошей музыки, пожалуй, уступаетъ «Анджело». Но какъ первая опера «новой русской школы» [1]), «Ратклифъ» занимаетъ безъ сомнѣнія совершенно исключительное мѣсто въ исторіи новѣйшей русской оперы. Вообще, историческое значеніе раннихъ произведеній Кюи мы должны цѣнить тѣмъ выше, что можно установить несомнѣнное вліяніе ихъ на позднѣйшее творчество другихъ композиторовъ балакиревской группы. Такъ, напр., хоръ изъ акта «Анджело» («Однажды царь великій») по своимъ квартовымъ педалямъ, по мелодіи, построенной на «фобурдонѣ» (параллельными секстаккордами), живо напоминаетъ характерныя страницы «Игоря». А въ разсказѣ Тизбы, партію которой такъ любилъ Мусоргскій, встрѣчается мелодическій оборотъ («Мать моя была бродячая пѣвица»), чрезвычайно похожій на главную g-moll'ную фразу изъ «Гаданья» Марѳы въ «Хованщинѣ». Не лишена интереса также полная аналогія между однимъ любопытнымъ мотивомъ листовскаго стиля, встрѣчающимся въ «Младѣ» Кюи (неизданный актъ совмѣстной композиціи Кюи, Р.-Корсакова, Бородина и Мусоргскаго на сюжетъ Гедеонова) и однимъ изъ лейтмотивовъ Мизгиря въ «Снѣгурочкѣ» Р.-Корсакова, особенно, въ томъ видѣ, какъ «страстно-

[1]) «Каменный гость» начатъ авторомъ въ 1866 г., но оконченъ, какъ извѣстно, Р.-Корсаковымъ и Кюи по смерти Даргомыжскаго. «Женитьба» Мусоргскаго (1868) и его же «Саламбо» (1863—1866) также остались неоконченными. «Борисъ Годуновъ» начатъ въ 1868 г., «Игорь»—въ 1869 г., первая редакція «Псковитянки» относится къ 1868—1872 гг.

умоляющій мотивъ» (выраженіе самого Р.-Корсакова) проведенъ на словахъ «Довольно словъ, довольно убѣжденій» («Снѣгурочка», 3 актъ). Сходство это тѣмъ интереснѣе, что мотивъ Мизгиря заимствованъ Р.-Корсаковымъ изъ собственнаго акта совмѣстной «Млады». Очевидно, сочиняя коллективную композицію, товарищи-музыканты заранѣе выработали нѣсколько основныхъ мотивовъ, которые должны были проходить черезъ всю оперу, играя роль «руководящихъ». И все-таки остается неизвѣстнымъ, кто былъ личнымъ авторомъ названнаго мотива.

Первое представленіе «Анджело» состоялось въ Маріинскомъ театрѣ въ 1876 г. «Въ первый разъ по возобновленіи» опера дана 11 января 1910 г. Она выдержала въ теченіе весенняго сезона 5 представленій и шла въ такомъ составѣ исполнителей: Анджело—гг. Филипповъ, Сибиряковъ; Катарина—г-жи Больска, Гвоздецкая; Тизба—г-жи Петренко, Марковичъ; Родольфъ—гг. Большаковъ, Лабинскій; Галеофа—гг. Смирновъ, Пироговъ; Строцци—гг. Григоровичъ, Преображенскій; 1-я маска—г. Васильевъ; 2-я маска—г-жи Панина, Дювернуа; Дафна—г-жи Дювернуа, Панина; Фра-Паоло—гг. Андреевъ 2-й, Александровичъ; два сбира—гг. Ивановъ и Пустовойтъ; гондольеръ—гг. Александровичъ, Андреевъ 2-й. Оркестръ подъ управленіемъ г. Направника.

Очаровательная «Снѣгурочка» Римскаго-Корскакова уже давно сдѣлалась желанной и дорогой гостьей большинства русскихъ сценъ. 29 января эта опера шла въ Маріинскомъ театрѣ въ 59 разъ. Въ 1-й разъ—29 января 1888 г. Всѣхъ спектаклей состоялось въ весеннемъ сезонѣ 5. Опера давалась въ такомъ составѣ: Весна-Красна—г-жи Петренко, Марковичъ; Дѣдъ-Морозъ—гг. Серебряковъ, Филипповъ, Павловъ; Снѣгурочка—г-жи Кузнецова, Катульская; Лѣшій—г. Маркевичъ; Масленица (чучело)—гг. Преображенскій, Пустовойтъ; Царь-Берендей—гг. Ершовъ, Лабинскій; Бермята—гг. Григоровичъ, Серебряковъ, Бухтояровъ; Бобыль—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ; Бобылиха—г-жа Ланская; Лель—г-жи Збруева, Никитина; Купава—г-жи Черкасская, Николаева, Гвоздецкая; Мизгирь—гг. Андреевъ 1-й, Шароновъ, Смирновъ; 1-й бирючъ—г. Васильевъ; 2-й би-

рючъ—гг. Лосевъ, Пустовойтъ; царскій отрокъ—г-жи Иванова, Баулина; оркестръ подъ упр. молодого капельмейстера г. Похитонова.

Максимальное число спектаклей было посвящено «возобновленному», великолѣпному «Князю Игорю» Бородина. Поставленный 22 сентября въ 1-й разъ по возобновленіи; впервые опера шла на Маріинской сценѣ въ 1890 г. 23 октября. «Игорь» данъ въ теченіе всего сезона 17 разъ. (Такое значительное число спектаклей въ связи съ возобновленіемъ «Анджело» и «юбилейнымъ» увеличеніемъ числа представленій «Онѣгина», безъ сомнѣнія, отозвалось отчасти на сравнительно маломъ количествѣ дней, пришедшихся на долю оперъ Глинки, Даргомыжскаго и Рубинштейна).

Возобновленіе коснулось, главнымъ образомъ, декоративнаго и хореографическаго элементовъ спектаклей. Новыя стильныя и колоритныя декораціи написаны художниками Головинымъ и Овчинниковымъ, по эскизамъ художника Коровина. По его же рисункамъ сдѣланы новые костюмы. Интересная сценическая постановка режиссера г. Мельникова.

Изъ половецкихъ танцевъ г. Фокинъ создалъ дивную симфонію красокъ, движеній, мятущихся въ огненномъ океанѣ силы и страсти. Что касается до самой музыки, то она исполнялась съ прежними купюрами въ 3-мъ актѣ, а на послѣднихъ спектакляхъ этотъ актъ и вовсе выбрасывался. Правда, «Игорь» не былъ оконченъ безвременно умершимъ авторомъ и большая часть музыки 3-го акта принадлежитъ перу Глазунова и Р.-Корсакова. Однако, помимо красокъ глазуновской музыки, написанной къ тому же совершенно въ духѣ Бородина, 3-й актъ необходимъ въ видахъ связности и послѣдовательности драматическаго дѣйствія оперы. Распредѣленіе ролей по артистамъ въ «Князѣ Игорѣ» было слѣдующее: Игорь—гг. Андреевъ 1-й, Шароновъ; Ярославна—г-жи Куза, Николаева; няня Ярославны—г-жи Дювернуа, Иванова, Чаплинская, Сѣднева; Владиміръ Игоревичъ—гг. Большаковъ, Лабинскій, Смирновъ (московскій); Владиміръ Ярославичъ—гг. Шаляпинъ, Смирновъ, Пироговъ; Кончакъ—гг. Филипповъ, Григоровичъ; Кончаковна—г-жи Збруева, Петренко; Половецкая дѣвушка—г-жи Панина, Носилова; Овлуръ—гг. Андреевъ 2-й, Ва-

сильевъ; Скула—гг. Бухтояровъ, Лосевъ, Павловъ; Ерошка—гг. Чупрынниковъ, Угриновичъ. Опера шла подъ упр. г. Крушевскаго.

Въ февралѣ появилась на Маріинской сценѣ единственная новинка сезона «Миранда» («Послѣдняя борьба») опера Н. И. Казанли. «Миранда» дана всего два раза (23 и 26 февраля) и встрѣчена критикой въ общемъ довольно сочувственно, что создаетъ перспективы на возможность сохраненія оперы въ репертуарѣ. Изъ музыки оперы съ несомнѣнностью явствуетъ, что авторъ—ученикъ Р.-Корсакова (главный мотивъ героини оперы—совершенно въ корсаковскомъ духѣ) и что композиторъ сверхъ того находится подъ сильнымъ вліяніемъ Чайковскаго (первая арія Персевальда во 2-мъ актѣ «Гдѣ вы, прекрасныя надежды» близко напоминаетъ «Онѣгина»). Мѣстами даетъ себя чувствовать и вагнеровское вліяніе. Въ общемъ «Миранда» при малой мелодической оригинальности своей и шаблонности сюжета (конфликтъ между чувствами долга и страсти на фонѣ борьбы рыцарей—тампліэровъ противъ сарациновъ; эпоха—конецъ XII в.) представляетъ собою образецъ хорошей, культурной музыки, обличающей въ авторѣ значительную гармоническую и ритмическую изобрѣтательность и солидную техническую эрудицію. Оба раза опера шла подъ управленіемъ автора. Привожу распредѣленіе ролей: Миранда—г-жа Черкасская; Одонъ-де-Терри—гг. Касторскій и Пироговъ; Персевальдъ Эраль—г. Ершовъ; Гюкъ-де-Корвиль—г. Андреевъ 2-й; Бертранъ Дельзана—г. Лосевъ; оруженосецъ—г-жа Дювернуа. Декораціи къ оперѣ и костюмы—по рисункамъ художника кн. Шервашидзе. Сценическая постановка—режиссера г. Мельникова.

Иностранный репертуаръ Маріинскаго театра состоялъ изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера, а также нѣсколькихъ французскихъ и итальянскихъ оперъ, издавна пользующихся прочной любовью русской публики, не всегда, однако, отвѣчающей ихъ современной художественной цѣнности. Впрочемъ, справедливость требуетъ замѣтить, что даже такіе, по музыкѣ, казалось бы, явно устарѣвшія оперы, какъ «Травіата», «Риголетто» имѣютъ всѣ шансы еще долго красоваться на афишахъ Императорскихъ (и частныхъ) театровъ, такъ какъ старая итальянская опера представляетъ собою

несомнѣнно превосходную, разнообразную и высшую школу пѣнія. А вѣдь, какъ бы это ни казалось страннымъ, но художественное исполненіе даже самыхъ «декламаціонныхъ» вещей, какъ «Женитьба», «Каменный гость», «Нибелунговъ перстень» требуетъ отъ исполнителя въ концѣ концовъ не меньшаго, если только не большаго специфически-вокальнаго искусства, чѣмъ любая старо-итальянская «Вампука».

Изъ итальянскихъ оперъ минувшей зимой давались въ Маріинскомъ театрѣ три оперы Верди, «Травіата», «Риголетто» и «Аида». Послѣдняя— есть безъ сомнѣнія лучшая опера Верди, такъ какъ въ «Аидѣ» авторъ достигъ высшаго доступнаго ему равновѣсія между музыкой и дѣйствіемъ, притомъ и музыка этой оперы, не въ примѣръ болѣе раннимъ композиціямъ Верди, характеризуется большой яркостью и силой (дальнѣйшая «вагнеризація» творчества мало удавалась Верди, напыщенный драматизмъ «Отелло», растерзанная фактура «Фальстафа» отзываютъ сильной утрировкой и ходульностью).

«Травіата» 18 сентября шла въ 111 разъ (первое представленіе 26 апрѣля 1868 г.) и дана всего 7 разъ въ сезонѣ. Въ партіяхъ выступали: Віолетта—г-жи Кузнецова, Больска; Флора Бервуа—г-жи Ланская, Слатина; Аннина — г-жи Дювернуа, Панина; Альфредъ — гг. Давыдовъ, Большаковъ, Собиновъ, Смирновъ (московскій); Жоржъ Жермонъ— гг. Тартаковъ, Смирновъ, Андреевъ 1-й; Гастонъ виконтъ-де Леторьеръ—г. Васильевъ; баронъ Дюфоль—г. Маркевичъ; маркизъ д'Обиньи—г. Григоровичъ; докторъ Гренвиль—г. Лосевъ; слуга—гг. Ставеновъ, Ивановъ. Дирижеръ—г. Бернарди.

«Риголетто» 6 октября шелъ въ 84 разъ (первый спектакль 31 января 1853 г.) и данъ 6 разъ въ сезонѣ. Въ партіяхъ выступали: герцогъ — гг. Смирновъ, Лабинскій; Риголетто — гг. Тартаковъ, Клифусъ; Джильда — г-жа Катульская; Спарафучиле — гг. Серебряковъ, Преображенскій; Магдалина — г-жи Никитина, Тугаринова; Джіованна — г-жа Дювернуа; графъ Монтероне—г. Григоровичъ; Марулло—г. Титовъ; Борса—г. Ивановъ; графъ Чепрано—г. Маркевичъ; графиня Чепрано—г-жи Ланская, Слатина; пажъ— г-жа Иванова; придверникъ—г. Кравченко. Капельмейстеръ—г. Бернарди.

«Аида» 3 сентября шла въ 173-й разъ и дана 6 разъ въ сезонѣ. Въ партіяхъ выступали: царь — гг. Преображенскій, Григоровичъ; Амнерисъ — г-жи Петренко, Марковичъ, Аксакова (дебютантка); Аида — г-жи Куза, Николаева, Валицкая (дебютантка), Друзякина (дебютантка); Радамесъ — гг. Большаковъ, Боровикъ, Виттингъ; Рамфисъ—гг. Павловъ, Сибиряковъ, Бухтояровъ; Амонасро—гг. Тартаковъ, Андреевъ 1-й, Смирновъ; гонецъ — гг. Ивановъ, Васильевъ. За дирижерскимъ пультомъ — г. Крушевскій.

Изъ французскихъ оперъ прошлой зимой давались въ Маріинскомъ театрѣ обѣ репертуарныя оперы Гуно («Фаустъ», «Ромео»), «Лакмэ» Делиба, «Карменъ» Бизе и «Манонъ» Масснэ.

«Фаустъ» шелъ 19 ноября въ 350-й разъ (первая постановка 15 сентября 1869 г.) и былъ данъ за весь сезонъ 5 разъ при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Фаустъ — гг. Лабинскій, Большаковъ, Виттингъ, Смирновъ (московскій); Мефистофель — гг. Шаляпинъ, Серебряковъ; Валентинъ — гг. Тартаковъ, Смирновъ; Вагнеръ—г. Маркевичъ; Маргарита—г-жа Кузнецова; Зибель—г-жи Никитина, Марковичъ; Марта—г-жа Панина. Капельмейстеръ г. Крушевскій.

«Ромео и Джульетта» (по качеству музыки оперу эту во Франціи опредѣленно и не безъ основаній предпочитаютъ «Фаусту») 23 сентября шла въ 82-й разъ и дана въ теченіе сезона 6 разъ. Составъ исполнителей: Джульетта—г-жа Кузнецова; Ромео—гг. Собиновъ, Смирновъ (московскій); Лоренцо—гг. Касторскій, Сибиряковъ; Стефано—г-жи Марковичъ, Петренко; Меркуціо — гг. Тартаковъ, Смирновъ; Парисъ—г. Маркевичъ; Капулето — г. Лосевъ; Тебальдо — гг. Александровичъ, Васильевъ; герцогъ Веронскій — г. Григоровичъ; Бенволіо—г. Ивановъ; Гертруда—г-жа Панина; Грегоріо— г. Титовъ. Капельмейстеръ—г. Крушевскій.

«Лакмэ» — одинъ изъ изящнѣйшихъ мостовъ, когда-либо переброшенныхъ музыкальнымъ воображеніемъ надъ пропастью, раздѣляющей оперу и оперетку. Въ «Лакмэ» нѣтъ никакой «музыкальной драмы», ни сложной психологіи, ни «интересной» технической работы. Все легко, прозрачно, поверхностно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, часто необыкновенно красиво, упои-

тельно. Индѣйскій «couleur locale» идеализованъ по парижски и лишь мѣстами достигаетъ большой яркости, какъ въ молитвѣ Лакмэ, въ балетной музыкѣ 2-го акта (особенно «persian» — «La charmeuse de serpents»). Рельефная мелодика Делиба, повидимому, не осталась безъ вліянія многихъ композиторовъ, такъ сказать, болѣе «серьезнаго» направленія, чѣмъ Делибъ. Въ этомъ смыслѣ интересно сопоставить, напр., вступительный хоръ 1-го акта «Лакмэ» съ одной изъ темъ въ финалѣ скрипичной сонаты Франка. Курьезна также аналогія между первымъ хоромъ 2-го акта «Лакмэ» и темой «Ноктюрна» Бородина (изъ «Маленькой сюиты»). Въ послѣднемъ случаѣ, впрочемъ, скорѣе можно говорить о совпаденіи музыкальныхъ мыслей, чѣмъ о вліяніи, такъ какъ «Ноктюрнъ» сочиненъ авторомъ, повидимому, еще въ 70-хъ годахъ, т. е. много ранѣе печатнаго изданія сюиты и ранѣе появленія оперы Делиба (соч. 1883 г.). Въ общемъ «Лакмэ» вполнѣ «условная» вещь, но внѣ условности—нѣтъ искусства. Музыка Делиба не говоритъ ни «уму» ни «сердцу», которые часто такъ гипертрофированы у спеціалистовъ и любителей. Но она много говоритъ воображенію. И обаятельная свѣжесть и легкость мелодической фантазіи Делиба такъ часто и такъ явно противорѣчитъ ея кажущейся «безсодержательности». Лишь англійскій «квинтетъ» и, вообще, большая часть музыки, характеризующей англичанъ, отзываетъ опереткой и притомъ моветонной. Во всей же остальной музыкѣ, особенно, въ партіяхъ Лакмэ и Нилаканты, много граціи, тонкаго вкуса, благородной элегантности и остроумія.

11 сентября «Лакмэ» дана въ 32-й разъ (со времени первой постановки 1902 г.) и шла въ теченіе сезона 5 разъ при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Джеральдъ—гг. Большаковъ, Лабинскій; Фридрихъ—г. Лосевъ; Нилаканта—гг. Пироговъ, Касторскій; Хаджи—г. Александровичъ; предсказатель—г. Маркевичъ; китайскій продавецъ—г. Угриновичъ; Кураваръ—г. Пустовойтъ; Лакмэ—г-жа Катульская; Маллика—г-жи Носилова, Петренко, Панина; Элленъ—г-жи Слатина, Иванова; Роза—г-жи Иванова, Дювернуа; мистрисъ Бентсонъ—г-жи Панина, Тугаринова. Капельмейстеры—гг. Бернарди и Крушевскій.

Возобновленная въ прошломъ году, вѣчно-юная «Карменъ» дана 6 ноября въ 15-й разъ (по возобновленіи). Декораціи, костюмы и бутафорія по рисункамъ художника Головина. Сценическая постановка режиссера г. Шкафера. Опера шла 6 разъ въ сезонѣ, при слѣдующемъ составѣ исполнителей: Карменъ—г-жа Фигнеръ; Донъ-Хозе—гг. Давыдовъ, Большаковъ; Эскамилло — гг. Андреевъ 1-й, Тартаковъ, Смирновъ; Данкайро — г. Лосевъ; Ремендадо—г. Васильевъ; Цунига—гг. Преображенскій, Бухтояровъ; Моралесъ — г. Маркевичъ; Микаэла — г-жи Коваленко, Будкевичъ; Фраскита—г-жи Иванова, Слатина; Мерседесъ — г-жа Панина. Капельмейстеръ—г. Малько.

16 октября дана «Манонъ» въ 8-й разъ по возобновленіи (1907 г.). Въ теченіе сезона опера дана 7 разъ. Роли распредѣлены такъ: Манонъ—г-жа Кузнецова; Леско—г. Шароновъ; Де-Гріе—г. Смирновъ (московскій); Де-Гріе — отецъ — гг. Филипповъ, Григоровичъ; Гійо де-Морфонтень — г. Андреевъ 2-й, Титовъ; Де-Бретиньи—г. Лосевъ; Пуссэтта—г-жи Иванова, Слатина; Жавотта—г-жи Дювернуа, Носилова; Розетта—г-жа Панина; Розалинда — г-жа Дювернуа; хозяинъ гостиницы—гг. Преображенскій, Пустовойтъ; солдаты — товарищи Леско — гг. Маркевичъ, Ивановъ; конвойный сержантъ — г. Пустовойтъ; игроки — гг. Угриновичъ, Ивановъ, Кравченко, Ставеновъ; полисменъ — г. Пустовойтъ; крупье — г. Маркевичъ. Оркестръ подъ управленіемъ г. Бернарди.

Вагнеровскіе спектакли, по всей справедливости, заслуживаютъ выдѣленія въ особый отдѣлъ, ибо Вагнеръ въ Россіи, это вообще особая и многознаменательная глава въ исторіи русской музыкальной культуры. Сколько препятствій чинили къ водворенію оперъ Вагнера въ Россіи наши «кучкисты»: Чайковскій, Кюи, Стасовъ, Бородинъ, не говоря уже о мелкихъ композиторахъ и критикахъ—всѣ были вооружены противъ Вагнера, всѣ бранили его музыку послѣдними словами, всѣ считали его творчество недоразумѣніемъ и шарлатанствомъ.

Правда, Стасовъ однажды нашелъ хорошія стороны въ «Мейстерзингерахъ», а Балакиревъ въ концертахъ безплатной музыкальной школы

иногда исполнялъ сочиненія Вагнера, вѣроятно, уступая вкусамъ немногочисленныхъ вагнеріанцевъ Сѣровскаго толка. Но образованнѣйшій и далеко не безусловно раздѣлявшій всѣ взгляды Балакиревскаго кружка, Бородинъ такъ таки и заявилъ въ одной изъ своихъ критическихъ статей, что «трудно представить себѣ что нибудь скучнѣе и безцвѣтнѣе этой музыки» (рѣчь идетъ о геніальной увертюрѣ къ Мейстерзингерамъ), «хоть бы одна свѣжая мысль въ цѣлой увертюрѣ! Хоть бы проблескъ вдохновенія»! и т. д. А почтенный авторъ «Ратклифа» вѣдь и по сіе время слышитъ въ божественныхъ звукахъ Тристана лишь скрипъ немазаннаго колеса. Богъ имъ судья, этимъ былыхъ поборникамъ «передового мракобѣсія» (выраженіе о «кучкизмѣ» Римскаго-Корсакова). Большое спасибо «новой русской школѣ» за то, что она дала новаго, свѣжаго и яркаго въ искусствѣ, ну а что Вагнера проглядѣли—бѣда не велика. Онъ все-таки пришелъ и побѣдилъ консервативную косность общественныхъ вкусовъ. Но велика же должна быть энергія и паѳосъ геніальнаго творчества, если добрую треть вѣка лучи его должны были проникать изъ Германіи въ Россію сквозь огромныя и, казалось, едва преодолимыя толщи эстетическихъ предразсудковъ и антипатій прежде, чѣмъ освѣтить насъ, наконецъ, своимъ полнымъ и радостнымъ свѣтомъ.

Здѣсь не мѣсто, конечно, излагать длинную и во многихъ подробностяхъ крайне любопытную исторію Вагнеровскихъ завоеваній въ Россіи. Напомню только, что одно изъ важнѣйшихъ произведеній Вагнера, его «Нибелунговъ Перстень» былъ впервые поставленъ въ Петербургѣ въ 1889 г. (труппой Неймана, на сценѣ Маріинскаго театра), и что общее впечатлѣніе отъ этихъ спектаклей среди большой публики было чрезвычайно неопредѣленное и, вообще говоря, скорѣе отрицательное. Изъ русскихъ музыкантовъ, кажется, только Р.-Корсаковъ и Глазуновъ сразу поняли ту массу откровеній по части тематизма оркестровки, техническихъ пріемовъ, что щедрой рукою разсыпалъ Вагнеръ по листамъ своихъ безсмертныхъ партитуръ. Временное вагнеріанство Глазунова довольно вредно отразилось на тяжеловѣсности и нудности его «Моря» (посв. «Памяти Вагнера») «Во-

сточной рапсодіи», 3-й симфоніи и нѣкоторыхъ другихъ сочиненій, относящихся къ тому же періоду увлеченія байрейтскимъ маэстро. Напротивъ въ рукахъ Р.-Корсакова «вагнеризмъ» оказался весьма гибкимъ и послушнымъ орудіемъ, причемъ композиторъ, ничуть не поступаясь собственной индивидуальностью, лишь расширилъ, обогатилъ ее за счетъ элементовъ, преемственно пріобрѣтенныхъ отъ Вагнера. И можно смѣло сказать, что органическимъ пріобщеніемъ нашего искусства къ наслѣдію Вагнера, а слѣдовательно и возможностью въ условіяхъ этого «перекрестнаго опыленія» новаго и дальнѣйшаго расцвѣта русской музыки (вспомнимъ, что націонализмъ «кучкистовъ» также былъ «опыленъ» западно-европейскимъ творчествомъ Шумана, Берліоза и Листа)—всѣмъ этимъ Россія обязана прежде всего, больше всего, Р.-Корсакову. Несмотря на то, что ко многимъ теоретическимъ взглядамъ взглядамъ Вагнера относился рѣзко отрицательно, все же первые «микробы» практическаго вагнеризма, въ смыслѣ широкаго, но совершенно своеобразнаго примѣненія тематизма и расширенія гармоническаго и полифоническаго кругозора, привиты русскому искусству удачнѣе всего Р.-Карсаковымъ.

Что же касается до окончательнаго упроченія нашихъ вкусовъ къ музыкѣ Вагнера, то въ этомъ дѣлѣ видную роль сыгралъ г. Направникъ, чья огромная дирижерская опытность и рѣдкая музыкальность нашли себѣ великолѣпное и благородное примѣненіе въ одной изъ сложнѣйшихъ дирижерскихъ задачъ: художественной интерпретаціи вагнеровскихъ твореній.

Изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера въ отчетномъ сезонѣ шли «Тангейзеръ», «Лоэнгринъ», «Тристанъ и Изольда» и полный циклъ «Нибелунгова Перстня», причемъ «Валкирія» неоднократно давалась внѣ обычныхъ великопостныхъ абонементовъ.

25 сентября «Тангейзеръ» шелъ въ 124-й разъ (первое представленіе 13 декабря 1874 г.). Опера дана 5 разъ въ сезонѣ при слѣдующемъ составѣ участвующихъ: Германъ (Ландграфъ)—гг. Касторскій, Сибиряковъ; Тангейзеръ—г. Ершовъ; Вальфрамъ-фонъ-Эшенбахъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Вальтеръ-фонъ-деръ-Фогельвейдъ — гг. Александровичъ, Лабинскій:

Битерольфъ—гг. Григоровичъ, Шароновъ; Генрихъ деръ-Шрейберъ—гг. Васильевъ, Ивановъ; Реймаръ-фонъ-Цветеръ—гг. Преображенскій, Пустовойтъ; Елизавета—г-жи Черкасская, Куза; Венера—г-жи Николаева, Черкасская; пастухъ—г-жи Носилова, Ланская; 4 спектакля прошли подъ управленіемъ г. Направника. На послѣднемъ представленіи «Тангейзера» (спектакль въ пользу школъ Имп. Женск. Патріот. Общ.), оркестръ находился подъ упр. знаменитаго Никиша, неоднократно раньше плѣнявшаго насъ въ концертахъ мастерскимъ исполненіемъ увертюры къ «Тангейзеру». Интересъ спектакля (6-го апрѣля) еще увеличивался благодаря новой, превосходной хореографической композиціи Фокина (для балета 1-го акта).

Поставленный 27 ноября «Лоэнгринъ» (въ 120-й разъ со дня перваго представленія—3 октября 1868 г. [1]) данъ въ теченіе сезона 2 раза. Исполнителями явились: Генрихъ Птицеловъ—гг. Касторскій, Петровъ (Московскій артистъ); Лоэнгринъ—г. Собиновъ; Эльза—г-жи Кузнецова, Больска; Фридрихъ фонъ-Тельрамундъ—г. Тартаковъ; Ортруда—г-жа Николаева; глашатай—гг. Шароновъ, Лосевъ; брабантскіе дворяне—гг. Угриновичъ, Ивановъ, Маркевичъ, Пустовойтъ. Дирижеръ—г. Направникъ.

30 октября состоялось первое представленіе «возобновленнаго» «Тристана». Опера дана 7 разъ. Новыя декораціи художника кн. Шервашидзе и общая сценическая постановка г. Мейерхольда пріурочены къ первой половинѣ XIII в., т. е. ко времени поэмы Готфрида Страсбургскаго, легшей въ основу музыкальной драмы Вагнера. Роли распредѣлены такъ: король Маркъ—гг. Касторскій, Сибиряковъ; Тристанъ—г. Ершовъ; Курвеналъ—гг. Андреевъ 1-й, Смирновъ; Мелотъ—г. Андреевъ 2-й; Изольда—г-жи Литвинъ, Черкасская, Куза; Брангена—г-жи Николаева, Марковичъ; матросъ—гг. Лабинскій, Чупрынниковъ; кормчій—г. Маркевичъ, пастухъ—гг. Угриновичъ, Васильевъ. Оркестръ подъ упр. Направника, кромѣ одного спектакля,

---

[1]) Послѣ этого представленія Даргомыжскій жестоко издѣвался надъ Вагнеромъ, а Кюи написалъ въ «Петербургскихъ Вѣдомостяхъ» статью, посвященную Р.-Корсакову, и озаглавленную «Лоэнгринъ или наказанное любопытство». Названіе исключаетъ необходимость передавать ея содержаніе.

безподобно проведеннаго германскимъ дирижеромъ Моттлемъ (спектакль въ пользу женскихъ школъ Имп. Патріот. Общ., 15 января). Моттль—художникъ совсѣмъ иной складки, чѣмъ г. Направникъ. Послѣдній стремится къ достиженію величайшей точности каждаго музыкальнаго момента, къ полной ясности музыкальной ткани. Каждая нота, каждый пассажъ звучатъ подъ властной палочкой Направника совершенно согласно тому, какъ они написаны композиторомъ, въ полной отчетливости своихъ звуковыхъ сочетаній и послѣдованій. Напротивъ, Моттль прежде всего добивается общихъ контуровъ, общей перспективы цѣлыхъ сценъ и актовъ, и разрабатываетъ детали лишь въ предѣлахъ, ограниченныхъ рельефомъ общаго экспрессивнаго плана. Это тѣмъ болѣе допустимо, что во многихъ мѣстахъ своей оперы Вагнеръ, повидимому, сознательно добивался эффектовъ не столько уловимыхъ во всѣхъ подробностяхъ своего звукового состава, сколько производящихъ нѣкоторое общее впечатлѣніе стремительности. Съ другой стороны подобная «декоративная» музыка, гдѣ въ жертву напряженной выразительности приходится приносить звуковую членораздѣльность отдѣльныхъ моментовъ—а это иногда наблюдалось у Моттля,—такая музыка, давая минуты величайшихъ подъемовъ и наростаній, рискуетъ, однако, выродится въ нѣчто безформенное и безсвязное, если только дирижеръ не обладаетъ такимъ художественнымъ тактомъ въ примѣненіи декоративныхъ пріемовъ исполненія, какимъ владѣетъ Моттль. Во всякомъ случаѣ общее сравненіе двухъ дирижеровъ «Тристана» приводитъ къ одному, совершенно «объективному» выводу: Направникъ—дирижеръ-классикъ; Моттль—«импрессіонистъ».

«Золото Рейна» давалось въ Великомъ посту 3 раза (8 марта—20-е представленіе со времени 1-й постановки 1905 г.). Участвовали: Вотанъ—г. Касторскій; Доннеръ—гг. Лосевъ, Пустовойтъ; Фро—гг. Александровичъ, Васильевъ; Логе—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Альберихъ—гг. Тартаковъ, Смирновъ; Миме—гг. Андреевъ 2-й, Чупрынниковъ; Фазольтъ—гг. Преображенскій, Филипповъ; Фафнеръ—гг. Григоровичъ, Серебряковъ; Фрика—г-жи Марковичъ, Слатина; Фрейя—г-жа Забѣлла; Эрда—г-жи Збруева,

Никитина; Воглинда—г-жи Будкевичъ, Слатина, Иванова; Вельгунда—г-жи Ланская, Панина; Флосгильда—г-жи Петренко, Тугаринова. Капельмейстеръ—г. Малько.

«Валкирія» шла 6 разъ зимой и 3 раза въ посту, всего 9 разъ (спектакль 2 октября—46-й со дня перваго представленія въ 1900 г.). Составъ участвующихъ: Зигмундъ—гг. Ершовъ, Давыдовъ; Гундингъ—гг. Серебряковъ, Павловъ, Филипповъ; Вотанъ—гг. Шароновъ, Касторскій, Сибиряковъ; Зиглинда—г-жи Больска, Черкасская; Брунгильда—г-жи Черкасская, Куза, Фигнеръ, Литвинъ; Фрика—г-жи Славина, Марковичъ; Герхильда—г-жа Слатина; Ортлинда—г-жа Иванова; Вольтраута—г-жи Петренко, Ланская; Швертлейта—г-жи Збруева, Петренко, Тугаринова; Гельмвига—г-жа Будкевичъ; Зигруна—г-жа Дювернуа; Гримгерда—г-жи Носилова, Панина; Росвейса—г-жи Панина, Петренко. Оркестромъ дирижировалъ г. Направникъ на всѣхъ спектакляхъ, кромѣ одного (14 марта), прошедшаго подъ упр. г. Крушевскаго.

«Зигфридъ» шелъ 3 раза, исключительно въ посту (спектакль 28 марта 22-й со дня перваго представленія въ 1901 г.). Въ партіяхъ выступали: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Миме—гг. Давыдовъ, Андреевъ 2-й; Путникъ (Вотанъ)—гг. Касторскій, Сибиряковъ; Альберихъ—гг. Смирновъ, Тартаковъ; Фафнеръ—г. Пустовойтъ; Эрда—г-жи Збруева, Никитина; Брунгильда—г-жи Черкасская, Куза; Голосъ птички—г-жи Катульская, Слатина, Будкевичъ. Оркестромъ удачно дирижировалъ германскій дирижеръ А. Котсъ.

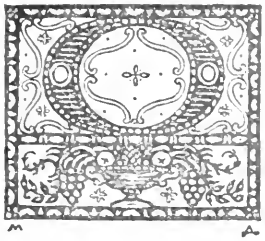
«Гибель Боговъ» дана въ посту 3 раза (спектакль 4 апрѣля—24-й со дня первой постановки 1903 г.). Пѣли: Зигфридъ—гг. Ершовъ, Матвѣевъ; Гунтеръ—гг. Смирновъ, Андреевъ 1-й; Альберихъ—гг. Лосевъ, Преображенскій; Хагенъ—гг. Филипповъ, Касторскій; Гутруна—г-жа Николаева; Брунгильда—г-жи Куза, Фигнеръ, Черкасская; Вальтраута—Славина, Марковичъ, Петренко; Норны—г-жи Панина, Дювернуа, Будкевичъ; Волгинда—г-жи Михайлова, Коваленко; Вельгунда—г-жи Ланская; Флосгильда—г-жи Петренко, Тугаринова. Капельмейстеръ—г. Крушевскій.

Къ сказанному остается добавить, что «Тристанъ» и тетралогія (кромѣ «Золота Рейна»), давались съ прежними обычными и многочисленными купюрами, при отсутствіи каковыхъ спектакли неминуемо затягивались бы далеко за полночь. Нельзя, однако, не замѣтить, что, по крайней мѣрѣ нѣкоторыя изъ практикующихся купюръ замѣтно вредятъ связности и цѣльности драматическаго дѣйствія, въ то же время лишь незначительно сокращая общую длительность представленія.

Въ заключеніе настоящаго обзора остается упомянуть объ экстраординарномъ спектаклѣ 18 декабря въ ознаменованіе «50-лѣтія существованія Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества». Спектакль былъ составленъ изъ произведеній умершихъ главныхъ дѣятелей Общества и Консерваторіи. Даны 2-й актъ «Снѣгурочки» Р.-Корсакова, 1 и 2-я картины 2-го акта «Евгенія Онѣгина» Чайковскаго, 1 и 2-я картины 3-го акта «Демона» Рубинштейна и одноактный балетъ Аренскаго «Египетскія ночи» (въ постановкѣ и при участіи г. Фокина). Въ «Снѣгурочкѣ» участвовали: Царь-Берендей—г. Ершовъ; Бермята—г. Бухтояровъ; Снѣгурочка—г-жа Катульская; Бобыль—г. Угриновичъ; Бобылиха—г-жа Панина; Лель—г-жа Петренко; Купава—г-жа Гвоздецкая; Мизгирь—г. Андреевъ 1-й; 1-й бирючъ—г. Васильевъ; 2-й бирючъ—г. Пустовойтъ; царскій отрокъ—г-жа Иванова. Капельмейстеръ—г. Похитоновъ. Въ «Евгеніи Онѣгинѣ» пѣли: Ларина—г-жа Дювернуа; Татьяна—г-жа Больска; Ольга—г-жа Тугаринова; Евгеній Онѣгинъ—г. Тартаковъ; Ленскій—г. Смирновъ (московскій); ротный—г. Преображенскій; Трике—г. Титовъ; Зарѣцкій—г. Лосевъ. Капельмейстеръ—г. Крушевскій. Въ «Демонѣ» выступали: Тамара—г-жа Кузнецова; Старый слуга—г. Григоровичъ; Демонъ—г. Шаляпинъ, Геній добра—г-жа Никитина. Капельмейстеръ—г. Бернарди. Въ балетѣ Аренскаго оркестромъ дирижировалъ г. Малько.

БАЛЕТЪ.

В. Я. СВѢТЛОВА.



ТКРЫТІЕ балетныхъ спектаклей въ минувшемъ сезонѣ состоялось въ среду 2 сентября 1909 г. Поставлена была «Спящая красавица» съ г-жей Павловой въ роли «Авроры». Классическій, не старѣющій балетъ Чайковскаго, шелъ въ 127 разъ; новыя исполнительницы появились въ двухъ роляхъ—«Королева»—г-жа Муромская и «Золушка»—г-жа О. Ѳедорова, переведенная на Петербургскую сцену изъ Москвы.

Въ воскресный спектакль 6 сентября шло «Лебединое озеро» съ г-жей Карсавиной въ роляхъ «Одетты-Одилліи». Въ этомъ-же спектаклѣ выступило двѣ молодыхъ танцовщицы, только-что оставившія училище: г-жа Большакова, въ небольшомъ solo и г-жа Биберъ въ испанскомъ танцѣ.

12 сентября поставлена была внѣ абонемента «Раймонда». Роль Раймонды въ первый разъ танцовала молодая солистка петербургскаго балета г-жа Карсавина.

Въ оба воскресенья, 20 и 27 сентября, танцовала г-жа Павлова въ «Донъ-Кихотѣ» и «Пахитѣ». Новаго въ этихъ двухъ спектакляхъ ничего не было, кромѣ появленія г-жи О. Ѳедоровой въ роляхъ «Уличной танцовщицы» и «Мерседесъ» («Донъ-Кихотъ»), которыя до нея танцовала г-жа Преображенская.

30 сентября г-жа Карсавина танцовала роль «Медоры» въ балетѣ «Корсаръ».

Въ воскресенье 4 октября, послѣ долго отсутствія на петербургской сценѣ, выступила г-жа Преображенская въ роли «Царь-дѣвицы» въ балетѣ «Конекъ Горбунокъ». Въ этомъ старомъ балетѣ было нѣсколько новыхъ исполнительницъ: такъ, напр., г-жа Эдуардова танцовала «русскую пляску», г-жа О. Ѳедорова—въ «рапсодіи Листа» и г-жа Карсавина—«малороссійскій».

Въ воскресенье 11 октября поставили балетъ «Царь Кандавлъ» съ новой исполнительницей главной роли—г-жей Павловой. Балетъ этотъ много разъ пробовали возобновить на петербургской сценѣ, но онъ не удерживался долго въ репертуарѣ, вслѣдствіе большой своей устарѣлости. Впервые въ сезонѣ выступили въ этомъ спектаклѣ г-жа Сѣдова и г. Нижинскій («Мулатъ и Баядерка»).

Затѣмъ, весь конецъ октября танцовала г-жа Преображенская, выступившая въ балетахъ: «Лебединое озеро» (14 окт.), «Тщетная предосторожность» (18 окт.), «Ручей» (25 окт.) и «Спящая красавица» (28 окт.). Новыми исполнителями въ «Лебединомъ озерѣ» были гг. Обуховъ («Зигфридъ») и Медалинскій («Ротбартъ»). Въ «Тщетной предосторожности» въ первый разъ «цыганскую пляску» исполняла г-жа О. Ѳедорова.

1 ноября шелъ опять «Донъ-Кихотъ» съ г-жей Павловой. 8 ноября дали два балета А. К. Глазунова: «Испытанія Дамиса» и «Времена Года», вмѣстѣ съ «Феей куколъ». Во всѣхъ трехъ балетахъ танцовала г-жа Преображенская, которая появилась и въ слѣдующемъ спектаклѣ 11 ноября въ «Лебединомъ озерѣ».

15 ноября поставлена была «Баядерка» съ г-жей Павловой. Этотъ спектакль былъ юбилейнымъ вечеромъ балерины, прослужившей искусству на Императорской сценѣ десять лѣтъ и успѣвшей завоевать прочныя симпатіи публики. Новой исполнительницей «индусскаго танца» въ этомъ балетѣ явилась г-жа О. Ѳедорова.

22 ноября были повторены «Испытаніе Дамиса», «Времена года» и «Фея куколъ» съ г-жей Преображенской; она-же танцовала 25 ноября «Тщетную предосторожность», поставленную внѣ абонемента, а 29 ноября состоялся прощальный бенефисъ этой балерины. Въ этотъ вечеръ шелъ балетъ «Талисманъ» (муз. Р. Дриго), заново возобновленный г. Легатомъ. «Талисманъ» былъ поставленъ въ 1 разъ для итальянской балерины г-жи Корнальба 25 января 1889 г. и возобновленъ въ 1895 г. для г-жи П. Леньяни. Возобновленный еще разъ для прощальнаго бенефиса г-жи Преображенской, «Талисманъ» предсталъ въ совершенно измѣненномъ

видѣ, съ новыми декораціями г. Аллегри, новыми костюмами по рисункамъ кн. Шервашидзе, съ новыми танцами г. Легата и даже съ заново переоркестрованной г. Дриго партитурой. Отъ всего этого балетъ, конечно, сильно выигралъ и явился настоящей новинкой сезона. Прощальное чествованіе балерины происходило офиціально, при открытомъ занавѣсѣ, и прошло съ необычайной торжественностью. Г-жа Преображенская получила множество цвѣтовъ, цѣнныхъ подарковъ, привѣтствій и адресовъ отъ балетныхъ труппъ: московской, петербургской и варшавской, отъ Императорской русской оперы, отъ публики, оркестра Маріинскаго театра, Императорскихъ драматическихъ труппъ—русской и французской; отъ частныхъ музыкальныхъ курсовъ, Народнаго дома Императора Николая II, Императорской Академіи художествъ, Общества акварелистовъ; отъ плотниковъ Маріинскаго театра. Съ ВЫСОЧАЙШАГО ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА соизволенія въ Императорскомъ театральномъ училищѣ учреждена стипендія имени О. І. Преображенской.

Въ первой половинѣ декабря были повторены «Пахита» (6 дек.) и «Баядерка» (9 дек.) съ г-жей Павловой въ главныхъ роляхъ, а 13 декабря состоялся бенефисъ кордебалетныхъ артистокъ и артистовъ, для котораго былъ поставленъ давно не шедшій «Щелкунчикъ» Чайковскаго и «дивертисментъ». Въ бенефисномъ спектаклѣ приняли участіе балерины г-жи Кшесинская, выступившая впервые въ отчетномъ сезонѣ въ роли «Феи Драже», Павлова, появившаяся въ «danse espagnole» (Щелкунчикъ»), и Трефилова, послѣ долгаго перерыва, танцовавшая pas de deux въ дивертисментѣ.

20 декабря, вмѣсто объявленнаго по репертуару «Талисмана», поставлена была «Баядерка» съ г-жей Павловой въ роли «Никіи».

Праздничный рождественскій репертуаръ сложился изъ двухъ вечернихъ и двухъ утреннихъ спектаклей; вечеромъ шли «Щелкунчикъ» съ «Феей куколъ» (26 дек.) и «Спящая красавица» (27 дек.).

Въ обоихъ балетахъ главныя роли въ первый разъ были исполнены г-жей Карсавиной. Въ «Спящей красавицѣ» роль «Авроры» танцовала г-жа Павлова.

Въ оба утреннихъ спектакля шли тѣ-же балеты—28-го, «Щелкунчикъ» съ «Феей куколъ», а 29-го—«Спящая красавица» съ г-жей Павловой. Но въ утреннемъ спектаклѣ роль «Феи Драже» въ «Щелкунчикѣ» исполнила въ первый разъ г-жа Сѣдова.

Новый годъ въ балетѣ начался «Баядеркой» съ г-жей Павловой, выступившей въ воскресенье 3 января 1910 г.

10 января поставленъ былъ «Ручей», въ которомъ роль Наилы танцовала г-жа Трефилова.

13 января состоялся послѣдній въ сезонѣ выходъ г-жи Павловой, передъ ея поѣздкой на гастроли въ Америку. Балерина выступила въ двухъ противоположныхъ по хореографическому направленію балетахъ: въ старой «Жизели» и въ новыхъ «Египетскихъ ночахъ». Роль «Клеопатры» въ послѣднемъ балетѣ была впервые исполнена г-жей Махотиной.

17 января въ балетѣ «Дочь Фараона» выступила г-жа Кшесинская. Роль «царя Нубійскаго» исполнилъ въ первый разъ г. Гердтъ.

Въ воскресенье 24 января состоялся прощальный спектакль балерины В. А. Трефиловой, окончательно оставившей Императорскую сцену. Шелъ внѣ абонемента балетъ «Лебединое озеро», и спектакль носилъ торжественный характеръ. Г-жу Трефилову чествовали при открытомъ занавѣсѣ. Артистка удостоилась высокой чести получить рѣдкое отличіе—подарокъ отъ Государя Императора. Затѣмъ цѣлый рядъ депутацій отъ Императорскихъ: балета, оперы, русской и французской драмы, отъ публики, галлереи, бутафоровъ, плотниковъ и пр. прошелъ передъ балериной съ рѣчами, привѣтствіями, подношеніями, адресами, вѣнками и цвѣтами.

В. А. Трефилова окончила училище въ 1894 году и на восьмомъ году пребыванія на сценѣ получила званіе балерины. Она покинула Маріинскій театръ, прослуживъ искусству всего 15 лѣтъ.

Слѣдующимъ спектаклемъ шла «Раймонда» съ г-жей Карсавиной. «Panaderos» и «Palotas» въ этомъ спектаклѣ танцовала въ первый разъ О. Ѳедорова, къ которой въ этомъ сезонѣ перешли почти всѣ характерныя и жанровыя мѣста въ петербургскомъ балетѣ.

Январь мѣсяцъ закончился «Талисманомъ» (31 янв.) съ г-жей Кшесинской.

Г-жа Кшесинская выступила 7 февраля въ «Эсмеральдѣ». Въ этомъ балетѣ было три новыхъ исполнителя: г-жа Сѣдова—(«Флеръ де-Лисъ») и гг. Фокинъ («Фебъ») и Андріановъ («Гренгуаръ»).

10 февраля состоялось представленіе «Баядерки» и въ главной роли «Никіи» появилась въ первый разъ новая исполнительница г-жа Карсавина, замѣнившая г-жу Павлову.

Въ слѣдующемъ спектаклѣ, въ «Царѣ-Кандавлѣ», 14 февраля роль «Низіи» исполнила г-жа Сѣдова. Роль «Гигеса» въ первый разъ игралъ г. Андріановъ.

21 и 24 февраля повторили «Талисманъ» и «Эсмеральду» съ г-жей Кшесинской, которая выступила и въ послѣднемъ февральскомъ спектаклѣ 28 числа. Шли отрывки изъ «Конька-Горбунка» (г-жа Сѣдова), «Талисмана» и «Раймонды» (г-жа Кшесинская).

11 и 13 марта были поставлены «Павильонъ Армиды», «Шопеніана» и «Евника»; въ послѣднемъ балетѣ, въ отвѣтственной роли «Актеи» въ первомъ спектаклѣ выступила г-жа Фокина, а во второмъ—г-жа Шолларъ. Роль «Клавдія» исполнялъ впервые г. Васильевъ.—Въ «Шопеніанѣ», вмѣсто г-жи Павловой, танцовала въ первый разъ г-жа Сѣдова. Она же танцовала и въ слѣдующемъ спектаклѣ, 16 марта, роль «Медоры» въ «Корсарѣ».

2 апрѣля состоялась первая гастроль московской балерины г-жи Гельцеръ, въ «Конькѣ-Горбункѣ». Ея кавалеромъ былъ московскій же артистъ г. Тихоміровъ. Г-жа Гельцеръ танцовала нѣсколько новыхъ для петербургской публики номеровъ: (pas de deux), вальсъ въ «нереидахъ» «русская пляска». Одну изъ «фресокъ» въ первый разъ танцовала г-жа Шолларъ, а «жену хана»—г-жа О. Ѳедорова. Для второй и послѣдней гастроли г-жа Гельцеръ выступила въ «Донъ-Кихотѣ» (5 апр.) вмѣстѣ съ г. Тихоміровымъ. Въ первый разъ г-жа Карсавина исполнила въ этомъ балетѣ «уличную танцовщицу».

Затѣмъ, 8 апрѣля былъ повторенъ спектакль изъ балетовъ «Павильонъ Армиды», «Шопеніана» и «Евника» съ тѣми-же исполнителями, а 21 апрѣля

г-жа Егорова въ первый разъ танцовала «Царь дѣвицу» въ отрывкѣ изъ «Конька Горбунка», поставленномъ вмѣстѣ съ «Лебединымъ озеромъ», въ которомъ роль «Одетты-Одилліи» въ первый разъ на петербургской сценѣ исполняла г-жа Сѣдова.

Закрытіе балетнаго сезона состоялось 25 апрѣля. Вновь поставленъ былъ «Талисманъ» съ г-жей Кшесинской.

Обычный экзаменаціонный балетный спектакль состоялся въ Вербное воскресенье 11 апрѣля. Поставлены были два новыхъ одноактныхъ балета: «Островъ фантазіи» (Л. И. Иванова, музыка г. Шеффера) и «Весеннія грезы» (муз. г. Р. Дриго). Оба балета шли въ постановкѣ г-жи Куличевской. Въ заключеніе данъ былъ большой «Дивертисментъ». Выпускъ молодыхъ артистовъ на этотъ разъ невеликъ. Окончили курсъ: воспитанницы Н. Барановичъ, Иконникова, Карлова, Клемецкая и Эльманъ—всего 5, и воспитанники—Усачевъ, Прохоровъ, Пономаревъ, Спѣсивцевъ и Гуммертъ—тоже 5. Спектакль этотъ, противъ обыкновенія, повторенъ для публики не былъ, вслѣдствіе отсутствія свободнаго въ репертуарѣ дня.

Изъ обозрѣнія минувшаго сезона видно, что всѣхъ балетныхъ спектаклей было дано 50. Они распредѣляются слѣдующимъ образомъ: абонементныхъ 34, внѣабонементныхъ 12, бенефисныхъ 2 и утреннихъ 2.

Наибольшее количество представленій выпало на «Баядерку» и «Лебединое озеро», которые шли по 5 разъ; затѣмъ слѣдуютъ: «Спящая красавица» и «Талисманъ»—по 4 раза; по 3 раза прошли: «Донъ Кихотъ», «Пахита», «Павильонъ Армиды», «Шопеніана», «Евника», и «Фея куколъ»; по 2 раза—«Конекъ Горбунокъ», «Царь Кандавлъ», «Ручей», «Испытаніе Дамиса», «Времена года», «Корсаръ», «Щелкунчикъ», «Тщетная предосторожность» и «Эсмеральда», остальные балеты шли по 1 разу («Египетскія ночи», «Жизель», «Дочь Фараона» и «Раймонда»).

Оставила петербургскую сцену за выслугою лѣтъ г-жа Преображенская, съ которой, однако, заключенъ дирекціей контрактъ еще на 4 года, по 10 гастрольныхъ представленій въ каждомъ.

МИХАЙЛОВСКІЙ ТЕАТРЪ.

СПЕКТАКЛИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРУППЫ.

Н. Н. ТАМАРИНА (ОКУЛОВА).

ПЕКТАКЛИ французской труппы на Императорской сценѣ въ репертуарѣ своемъ за 1909—10 гг. слѣдовали, насколько это представлялось возможнымъ по составу исполнителей, за Парижскими театрами, причемъ, кромѣ постановки новыхъ пьесъ, возобновлялись нѣкоторыя, имѣвшія наибольшій успѣхъ, пьесы минувшихъ годовъ.

Открылись спектакли 26 сентября 1909 возобновленіемъ знакомаго фарса въ 3 д., Биссона (Bisson)—«Le controleur des wagons—lits» («Контролеръ спальныхъ вагоновъ»), въ которомъ дебютировали вновь приглашенные въ труппу артисты г-жа Лозьеръ (m-lle Marthe Lauzières) изъ театра «Gymnase» и г. Моренъ (m-r Armand Morins), на комическія роли, изъ театра «des Nouveautés». Въ пьесѣ, помимо дебютантовъ, выступали г-жи Алексъ, Медаль, Фабрежъ, гг. Фредаль, Манженъ, Андріе, Делормъ и др. Въ тотъ же спектакль шла въ 1-й разъ новая двухъактная пьеса въ 2 д. «Les miettes» («Крошки») новаго репертуара «Odéon», съ участіемъ г-жи Старкъ, гг. Молуа, Віолеттъ, Террье и др.

3 Октября было опять возобновленіе. Шла пьеса въ 3 д. Бернштейна (Bernstein)—«La rafale» («Ураганъ») для дебюта новоприглашеннаго на амплуа резонеровъ артиста г. Дюкена (m-r Duquesne), изъ театра «Odéon» игравшаго роль барона Лебурга въ ансамблѣ г-жъ Роджерсъ, Дюксъ, Лозьеръ, гг. Молуа, Фредаль, Манженъ, Андріе, Вальбель и др. Для начала спектакля шла новая одноактная пьеса Морей (Max Morey)—«Le chauffeur» («Шофферъ»), впервые шедшая въ «Одеонѣ» въ 1908 г., въ которой играли: г-жи Медаль и гг. Моренъ, Делормъ, Ланжалле и др.

«Премьеры» Михайловскаго театра открылись 10-го октября двумя

новыми пьесами: 1) «Les jumeaux de Brighton», («Близнецы изъ Брейтона»), комедіей въ 3 д., Тристана Бернарда (Tristan Bernard) репертуара театра «Antoine», 1908 г. и 2) «L'autre» («Другой»), пьесой въ 3 д. Поля и Виктора Маргеритъ (Paul et Victor Margueritte), репертуара театра «Comedie Française», 1907 г.

Въ первой пьесѣ дебютировала—г-жа де-Фрезіа (m-lle Juanita de Frezia), изъ театра «Vaudeville». Авторъ использовалъ старую фабулу о двухъ близнецахъ, сходство которыхъ, не подозрѣвающихъ о своемъ родствѣ, является причиной ряда комическихъ недоразумѣній. Эту тему еще за 230 лѣтъ до Р. Хр., взялъ римскій драматургъ Плавтъ для своихъ «Менехмъ», а затѣмъ варіировалъ Шекспиръ въ «Комедіи ошибокъ»; играли г-жи Frézia (комическую роль), Медаль, гг. Молуа, Фредаль, (близнецы), Делормъ, Манженъ, Моренъ и др.

Во второй пьесѣ, кромѣ дебютанта, г. Эскоффье (m-r Paul Escoffier), изъ театра «Odeon», приглашеннаго на роли драматическихъ героевъ, участвовали г-жи Роджерсъ, Старкъ, Дюксъ, Лозьеръ, Дюроше, гг. Андріе, Деманнъ и Террье. Авторы пьесы дали психологическій анализъ чувствъ, которыя переживаетъ мужъ, Jauques Frénot (г. Эскофье), узнающій объ измѣнѣ любимой жены, Claire (г-жа Роджерсъ). Онъ сумѣлъ *простить*, но не смогъ *забыть*.

17 октября возобновили, для дебюта г-жи Брезиль (m-lle Marguerite Brésil), приглашенной на первыя молодыя роли изъ театра «Vaudevlle» пьесу въ 5 д. Бертона и Симона (Berton et Simon)—«Zaza» («Заза»). Въ заглавной роли выступила дебютантка, Дюфрена, игралъ г. Эскоффье, Каскара—г. Андріе.

24 октября состоялось первое представленіи новой пьесы въ 3 д. Поля Эрвье (Paul Hervieu)—«Connais—toi» («Познай себя») изъ новаго репертуара «Comédie française». Содержаніе пьесы, написанной à thèse, сводится къ тому, что въ домѣ пожилого генерала де Сиберанъ (г. Дюкенъ), у котораго взрослый сынъ—Жанъ (г. Террье) и молодой второй жены генерала—Клариссы (г-жа Роджерсъ), гостятъ двоюродный братъ генерала, Донсьеръ

(г. Молуа) съ женой Анной (г-жа Лозьеръ). Между Жаномъ и Анной—романъ. Мужъ ея узнаетъ о томъ, что кто-то приходилъ къ Аннѣ на свиданіе, но кто это былъ – не знаетъ. Рядъ случайностей вызвалъ у генерала увѣренность, что любовникъ Анны—его адъютантъ, Павайль (г. Эскоффье), котораго де Сиберанъ рѣшаетъ удалить. Павайлю тайна извѣстна, но открыть ее онъ не считаетъ себя въ правѣ, между тѣмъ это избавило-бы его отъ необходимости разстаться съ давно и глубоко любимой имъ Клариссой, которой только теперь онъ признается въ своемъ чувствѣ. Въ обоихъ борются чувства долга и любви, оба «познаютъ себя» и побѣждаютъ страсть. Спасаетъ положеніе Жанъ, открывающійся во всемъ отцу. Генералъ, который недавно еще настаивалъ, чтобъ Донсьеръ, найдя соперника, отмстилъ ему «кровію», измѣняетъ свое мнѣніе, когда дѣло коснулось его собственнаго сына и старается уладить дѣло, успокоить ревность Донсьера.

Въ томъ-же спектаклѣ шла новая салонная одноактная пьеса Монселе (Monselet)—«Venez, je m'ennuie». («Приходите, я скучаю»). Молодая скучающая вдовушка—маркиза (г-жа де Фрезіа) задумываетъ мистификацію, желая узнать, что за человѣкъ юный князь (г. Деманнъ), котораго ей прочатъ въ мужья; она вызываетъ его на свиданіе, подписавшись именемъ куртизанки. Явившійся князь ведетъ себя съ ней съ соотвѣтственной вольностью; маркизѣ сначала весело, но скоро она начинаетъ оскорбляться; къ общему благополучію субретка-горничная (г-жа Фонтанжъ) успѣваетъ шепнуть князю правду, онъ измѣняетъ тонъ, влюбляется серьезно и получаетъ согласіе на бракъ.

Третьей пьесой вечера шла старая, веселая, двухъактная пьеска Лабиша и Мартена (Eugène Labiche et Edouard Martin)—«La poudre aux yeux» («Пыль въ глаза»), при участіи въ рядѣ комическихъ ролей г-жъ Алексъ, Бадъ, Фабрежъ, Медаль и гг. Моренъ, Андріе, Манженъ, Фредаль, Поль Роберъ и др.

Возобновлялся 28 октября трехъактный водевиль Сильвано и Гассонья (André Sylvano et Jean Gassogne)—«Le sursis» («Отстрочка»), въ которомъ

играли г-жи де Фрезіа, Алексъ, Фабрежъ, Медаль, Фьеръ, Тальеферъ; гг. Моренъ, Андріе, Віолеттъ, Фредаль, Манженъ, Делормъ и др.

31 октября состоялось первое представленіе новой четырехъактной комедіи Капюса (Alfred Capus) изъ репертуара театра «de la Rennaissance», 1908 г.,—«L'oiseau blessé». («Раненая птичка»); пьеса рисуетъ печальную судьбу хорошей, но безвольной дѣвушки, «раненой птички» Ивонны (г-жа Старкъ), которую бросаетъ, женясь на богатой невѣстѣ, соблазнившій ее Роланъ (г. Эскоффье), Журналистъ Сальвьеръ (г. Дюкенъ), движимый добрыми чувствами, помогаетъ Ивоннѣ стать видной артисткой, но и тутъ дѣвушку ждетъ непріятность изъ за ревности, которую она возбуждаетъ въ женѣ Сальвьера (г-жа Брезиль) и «птичка» опять остается одинокой и незаслуженно оскорбленной. Кромѣ названныхъ артистовъ, участвовали въ пьесѣ: г-жи Лозьеръ, Дюксъ, Фабрежъ, гг. Молуа, Фредаль и др.

Одновременно поставлена была одноактная пьеска изъ новаго репертуара «Водевиля»—«Le bon numéro» («Счастливый номеръ»), Барда (André Barde), при участіи г-жъ Алексъ, Медаль, де Фрезіа, Лозьеръ, Фабрежъ, Фонтанжъ, Дево и гг. Делормъ, Деманнъ, Манженъ, Андріе и др.

7 ноября возобновили комедію въ 3 д. Марселя Прево — «Les demi-Vierges» («Полудѣвы»), въ которой были заняты г-жи Роджерсъ, Старкъ, Алексъ, Дюксъ, Лозьеръ, Фабрежъ, де Фрезіа, Медаль, гг. Молуа, Эскоффье, Дюкенъ, Фредаль, Андріе, Делормъ, Манженъ и др.

Въ тотъ-же вечеръ впервые шла веселая одноактная шутка Морей (Morey) «La recommendation», переведенная на русскій языкъ подъ заглавіемъ—«Безъ протекціи», при участіи гг. Моренъ, Віолеттъ и Поль-Роберъ.

14 ноября днемъ шла классическая пятиактная комедія въ стихахъ, «Le Tartuffe» («Тартюффъ»), Мольера; заглавную роль игралъ г. Дюкенъ, Оргона—г. Манженъ, Клеанта—г. Вальбель, Валера—г. Эскоффье, Лойаля—г. Віолеттъ, Эльмиру—г-жа Дюксъ, Дорину—г-жа Алексъ, Маріанну—г-жа Старкъ, г-жу Пернель—г-жа Бадъ.

14 ноября, вечеромъ, состоялось первое представленіе четырехъактной пьесы Фабра (Emile Fabre), изъ репертуара театра «Antoine», 1908 г.—

«Les vainqueurs» («Побѣдители»). Герой пьесы, депутатъ-адвокатъ Дейгранъ (г. Дюкенъ) стремится стать министромъ; препятствіемъ является процессъ, въ которомъ онъ защищалъ интересы недобросовѣстнаго истца. Поднимается скандалъ. Чтобы потушить его, надо «замкнуть рты» и «остановить перья» деньгами, которыхъ нѣтъ. Жена героя (г-жа Дюксъ) занимаетъ нужную сумму у знакомаго банкира. Отсюда выростаетъ сплетня, называющая г-жу Дейгранъ содержанкой банкира. Сынъ ея (г. Эскоффье) вызываетъ клеветника на дуэль; Дейгранъ побѣждаетъ всѣ интриги; онъ назначенъ министромъ, но сынъ его — убитъ на дуэли. Играли въ пьесѣ, кромѣ названныхъ артистовъ, г-жи Лозьеръ, Фонтанжъ, Фабрежъ, Фьеръ, Медаль, Бадъ, гг. Вальбель, Молуа, Делормъ, Манженъ, Фредаль, Віолеттъ, Террье и др.

Второй пьесой шла комедія въ 1 д. Монселе — «Venez, je m'ennuie».

21 ноября, въ бенефисъ г-жи Дюксъ, поставили въ первый разъ новую пьесу въ 3 д., репертуара театра «Réjane» — «Le refuge» («Убѣжище»), Никкодеми (Dario Niccodèmi). Герой пьесы, Жераръ де-Вольмьеръ (г. Молуа), желая отмстить пріятелю Сентъ-Эранъ (г. Фредаль), съ которымъ ему измѣнила жена, Жюльетта (г-жа Дюксъ), соблазняетъ невѣсту Сентъ-Эрана, Дору (г-жа Брезиль). Но Дора — богатая невѣста, и практичный Сентъ-Эранъ настаиваетъ на бракѣ, не удержавшись, однако, отъ злораднаго сообщенія Дорѣ, полюбившей Жерара, что тотъ «взялъ» ее лишь въ качествѣ орудія мести своей женѣ. А Жераръ успѣлъ и самъ полюбить Дору. Жюльетта сознаетъ себя виновницей происшедшаго, согласна на разводъ, но Жераръ не рѣшается на это, и пьеса кончается неопредѣленно. Другія роли играли: г-жи Алексъ, Фабрежъ, Фьеръ и гг. Дюкенъ, Андріе и др.

Второй пьесой спектакля была двухактная драма Бассе (Serge Basset) въ жанрѣ «guignol» — репертуара театра «Antoine», 1908 г., — «L'auberge rouge» («Красная гостинница»), которая шла въ переводѣ на русской сценѣ, на сюжетъ Бальзака. Роковое сцѣпленіе обстоятельствъ приводитъ къ разстрѣлянію офицера, обвиненнаго въ убійствѣ кассира. Настоящій убійца, другой офицеръ, уличается слишкомъ поздно. Главную роль невинно осуж-

деннаго игралъ г. Эскоффье, убійцы—г. Делормъ, кассира—г. Вальбель; другія роли исполняли: г-жи Фонтанжъ, Старкъ; гг. Моренъ, Манженъ и др.

28 ноября, въ бенефисъ г. Манжена, сыгранъ былъ новый водевиль въ 3 д., репертуара театра «des Nouveautés»—«Théodore et C-ie», («Теодоръ и Компанія») Нансея и Армона (Nancey et Armont),—вошедшій въ переводѣ въ репертуаръ русскихъ театровъ, фарсъ. Въ пьесѣ — рядъ комическихъ qui-pro-quo, въ которые попадаютъ участвующіе изъ за неосторожности коммиссіонеровъ—Теодора и Клодиміра (гг. Делормъ и Манженъ). Главный комическій эпизодъ, когда ревниваго мужа, Шенероля (г. Моренъ), убѣждаютъ, что найденная у Мальвуазье, любовника жены его (г-жа Брезиль), карточка послѣдней—портретъ извѣстной пѣвички, «какъ двѣ капли воды» похожей на Адріенну и когда она играетъ передъ довѣрчивымъ мужемъ роль пѣвички, а Шенероль, повѣривъ мистификаціи, проситъ прощенія у наградившей его рогами жены. Въ пьесѣ участвовали еще г жи Старкъ, Медаль, Фьеръ; гг. Фредаль, Андріе, Вальбель и др.

Спектакль дополнялся одноактной комедіей Пага (Pagat)—«La convive» («Гостья»), играли: г-жи Алексъ, Дево и гг. Віолеттъ и Поль Роберъ.

5 декабря, въ бенефисъ г. Эскоффье, возобновлена была лирическая пьеса въ 5 д. Гандильо (Gandillot)—«Vers l'amour» («Къ любви»), которая исполнялась: г-жами Брезиль, Старкъ, Алексъ, Медаль, Лозьеръ; гг. Эскоффье, Дюкенъ, Делормъ, Манженъ, Молуа, Андріе, Моренъ, Вальбель, Фредаль и другими.

12 декабря, въ бенефисъ г. Молуа, поставлена была въ первый разъ новая пьеса въ 4 д., репертуара театра «Gymnase»—«La rampe», («Рампа»), Ротшильда (Henry de Rotschild). Главное лицо пьесы, знаменитый артистъ Бургейль (г. Молуа), баловень женщинъ, обрисованъ какъ отрицательный типъ, порожденный отрицательными-же условіями жизни «за рампой». Бургейлемъ увлекается идущая на сцену отъ семейныхъ невзгодъ свѣтская дама, Маделена Грандье (г-жа Роджерсъ). Когда она завоевываетъ себѣ успѣхъ, въ Бургейлѣ просыпается профессіональная зависть, и онъ бросаетъ надоѣвшую ему любовницу. Она зоветъ его, подъ предлогомъ репетиціи

роли, и отравляется. Въ пьесѣ живо обрисованы актриса-кокотка—Шукеттъ (г-жа Старкъ) и модный драматургъ, Прадель (г. Дюкенъ); другія роли играли: г-жи Алексъ, Медаль, де Фрезіа, Лозьеръ; гг. Вальбель, Манженъ, Эскоффье, Делормъ, Фредаль, Андріе, Моренъ и др.

Второй пьесой шла новая комедія въ 1 д. Ноэля (Edouard Noel)—«Les vacances d'Antoinette», репертуара театра «Gymnase», при участіи г-жъ Бадъ, Дюксъ, Фабрежъ, Дюроше; гг. Деманнъ и Ланжалле.

19 декабря, въ бенефисъ г. Делорма, возобновленъ былъ фарсъ въ 3 д. Геннекена, Бильо и Барре (Maurice Hennequin, Paul Bilhaud et Albert Barré)—«La paradis» («Рай земной») извѣстный и русскимъ сценамъ, въ которомъ, кромѣ бенефиціанта, играли: г-жи Брезиль, Алексъ, Старкъ, Фабрежъ, Медаль, де Фрезіа и гг. Моренъ, Андріе, Манженъ и др.

Въ тотъ же вечеръ давалась новая одноактная пьеска Ніонъ и Біюссье (Français de Nion et Georges de Buysieux) репертуара театра «Gomédie française»—«La veille du bonheur» («Канунъ счастья»), при участіи: г-жъ Старкъ и Дюксъ и гг. Дюкенъ, Поль, Роберъ, Ланжалле.

26 декабря, въ бенефисъ г. Дюкена, впервые поставлена была пьеса въ 4 д. Батайля (Henri Bataille)—«Le scandale», изъ новаго репертуара театра «de la Renaissance». Пьеса рисуетъ душевныя муки, которыя влечетъ за собою измѣна, подъ вліяніемъ мимолетнаго порыва страсти, честной женщины своему мужу. Прощеніе мужа, раскаяніе жены, не могутъ возстановить непоправимо разбитый семейный очагъ. Мужа, Феріуля, игралъ г. Дюкенъ, жену его, Шарлотту,—г-жа Роджерсъ, соблазнителя, типичнаго «rasta», Артанеццо,—г. Эскоффье. Благороднаго друга дома, пытающагося помочь возстановленію прежняго счастья Феріулей, изображалъ г. Молуа, другія роли исполнялись: г-жами Бадъ, Лозьеръ, Фабрежъ, Фонтанжъ и гг. Моранъ, Вальбель, Фредаль, Манженъ и др. Для начала спектакля, шла комедія въ 1 д. Делиліа и Бассе (Alfred Delilia et Serge Basset)—«La femme de César» (шла въ русскомъ переводѣ въ «Фарсѣ»); участвовали въ ней, г-жи Алексъ, Медаль, Массаръ; гг. Андріе, Деманнъ и Поль Роберъ.

2 января 1910 г., въ бенефисъ г. Моренъ, шелъ въ первый разъ во-

девиль въ 3 д., репертуара театра «Palais-Royal»—Гаво, Геро и Милью, (Paul Gavault, Eugène Héros et Eugène Millou)—«Family-Hôtel» («Семейная гостинница»), въ русскомъ переводѣ шедшая въ «Фарсѣ» подъ заглавіемъ—«Скандалъ въ Монте-Карло». Рядъ комичныхъ положеній группируется около фигуръ американцевъ: мужа и жены, мечтающихъ о разводѣ; желающій снова насладиться радостями свободной жизни, мужъ ищетъ жениха для своей жены. Всѣ участвующіе живутъ въ Монте-Карло, въ отелѣ, тутъ-же полиція разыскиваетъ крупнаго вора. Главную роль бонъ-вивана, попадающаго въ общую кашу, игралъ бенефиціантъ; въ пьесѣ участвовали: г-жи Лозьеръ, де-Фрезіа, Старкъ, Фонтанжъ, Медаль; гг. Андріе, Манженъ, Делормъ, Поль Роберъ, Террье, Деманнъ, Віолеттъ, Ланжалле.

Второй пьесой шла, возобновленная, одноактная салонная комедія въ 1 д.—«L'été de la St. Martin» («Бабье лѣто»), Мельяка и Галеви (Henri Meilhac et Ludovic Halévy), съ участіемъ: г-жъ Фабрежъ, Алексъ; гг. Вальбель и Террье.

9 января, въ бенефисъ г. Фредаль, главной пьесой явилась впервые поставленная комедія въ 4 д. Сержина (Maurice Sergine)—«Le greluchon». репертуара театра «de l'Athénée», 1909 г. Greluchon—это ходячая кличка пріятелей «этихъ дамъ», ихъ «amants de coeur». Дѣйствіе происходитъ въ артистической средѣ. Гастонъ Лагардъ, модный драматургъ (г. Фредаль) знакомится съ опереточной «дивой», Франсиной Ферней (г-жа Старкъ), завязывается романъ. Безумно ревнуя Франсину, Гастонъ поселяется вмѣстѣ съ нею. Скоро проза жизни отравляетъ поэзію любви. Франсина вноситъ съ собою пустоту, пошлость, безпорядокъ. Начинаются ссоры, грубыя ревнивыя вспышки; взаимное раздраженіе растетъ и приводитъ къ разрыву. Г-жа Алексъ играла характерную роль сплетницы Полины Делянуа, совмѣщающей въ себѣ профессіи аккомпаніаторши, гадальщицы и посредницы по «амурнымъ» дѣламъ. Другія роли были распредѣлены между г-жами Медаль, Фабрежъ, Лозьеръ, де-Фрезіа; гг. Делормъ, Террье, Андріе, Деманнъ и др.

Въ тотъ-же спектакль состоялось первое представленіе одноактной

пьесы, репертуара театра «Comédie française», Морей (Maurey)—«Le stradivarius» («Скрипка Страдиварія»). Въ ней инсценировано ловкое мошенничество двухъ «рыцарей темной наживы». Къ антикварію Флакку (г. Моренъ) является бѣдно одѣтый человѣкъ, Флюръ (г. Дюкенъ), и проситъ купить у него за 10.000 франковъ скрипку Страдиварія, которую онъ берегъ, какъ неоцѣнимое сокровище, но крайняя нужда заставляетъ разстаться съ нимъ. Антикварію продавецъ кажется подозрительнымъ и онъ предлагаетъ оставить скрипку на комиссію, желая провѣрить качества инструмента у какого-нибудь знатока. Послѣ ухода продавца къ антикварію является графъ Крабсъ (г. Віолеттъ), рекомендующійся меценатомъ. Осмотрѣвъ скрипку, онъ приходитъ въ восторгъ; хитрый торговецъ, увидя такое увлеченіе, начинаетъ разсказывать цѣлыя легенды о достоинствахъ инструмента и запрашивать за него огромныя деньги. Графъ сторговываетъ скрипку за 20.000 франковъ и уходитъ, обѣщая прислать за нею и тогда же уплатить деньги. Антикварій посылаетъ за собственникомъ Страдиварія и выдаетъ ему 10.000 франковъ, радуясь удачной наживѣ. Однако, вскорѣ обнаруживается, что Флюръ и Крабсъ—мошенники, разъигравшіе съ антикваріемъ комедію и подѣлившіе деньги, полученныя за скверную, дешевую скрипку. Но антикварій, въ свою очередь, не желая остаться въ дуракахъ, надуваетъ легковѣрнаго покупателя и навязываетъ ему скрипку, возвращая свои 10.000 франковъ.

На третьемъ и четвертомъ представленіи пьесы «Le greluchon», въ главной роли Гастона Лагарда, уѣзжавшаго въ отпускъ г. Фредаля замѣнялъ г. Эскоффье.

16 января, въ бенефисъ г-жи Старкъ, поставленъ былъ въ первый разъ новый трех-актный фарсъ репертуара театра «du Gymnase» Флера и Кальяве (Robert de Flers et G. A. de Caillavet)—«L'ane de Buridan» («Оселъ Буридана»); на сценѣ Спб. Малаго театра пьеса шла въ русскомъ переводѣ, озаглавленномъ «Милый Жоржъ». Героиня пьесы, Мишлина (г-жа Старкъ), хорошая, но эксцентричная и неуравновѣшенная дѣвушка, завоевываетъ свое счастье и заставляетъ жениться на себѣ легкомысленнаго баловня женщинъ,

«милаго» Жоржа Буллена (г. Молуа), который, среди своихъ любовныхъ приключеній, попадаетъ въ затруднительныя положенія и вынужденъ лавировать между облѣпившими его, какъ мухи, любовницами. Когда Люсьенъ де Версанъ (г. Эскоффье) узнавъ, что его другъ, Жоржъ, одновременно отбилъ у него и жену, Одетту, (г-жа Лозьеръ), и любовницу, Фернандъ де-Шанталь (г-жа де-Фрезіа), то онъ настаиваетъ, чтобы Жоржъ выбралъ одну изъ нихъ и тогда они раздѣлятся по братски. Юный сердцеѣдъ, который одновременно ведетъ любовную интригу еще съ пѣвичкой Виветтой (г-жа Брезиль), оказывается въ роли Буриданова осла, затрудняющагося въ выборѣ между кормомъ и водой. Мишлина убѣждаетъ Жоржа, что счастье— въ серьезномъ, разумномъ чувствѣ; въ немъ не стыдно признаться открыто. Остальныя роли пьесы были исполнены: г-жами Алексъ, Фьеръ, Медаль, Дево; гг. Андріе, Манженъ и др.

Спектакль дополнялся возобновленной комедіей въ 1 д. Дюма-сына— «Une visite de noces» («Свадебный визитъ»), разъигранной: г-жами Дюксъ, Фабрежъ, Тайлеферъ; гг. Делормъ, Вальбель и Жерве.

23 января, въ прощальный бенефисъ г. Вальбель, во время котораго чествовалось 25-ти лѣтіе службы артиста на сценѣ Михайловскаго театра, возобновили пьесу въ 3-хъ д. академика Лаведана (Henri Lavedan)—«Дуэль». Въ ней авторъ далъ психологическую драму душевной борьбы двухъ братьевъ, аббата Даніэля (г. Эскоффье) и доктора Морей (г. Молуа), любящихъ одну женщину, княгиню Шайль (г-жа Роджерсъ). Аббатъ уступаетъ и рѣшаетъ уѣхать въ далекую миссію, убѣдившись самъ и укрѣпленный въ этомъ убѣжденіи епископомъ Боленомъ (г. Вальбель), что братъ имѣетъ бо́льшія права на княгиню, что его любовь глубже, чище, завоевана дорогой цѣной страданій, тогда какъ въ немъ, Даніэлѣ, говоритъ больше кровь, чѣмъ душа. Въ маленькихъ роляхъ пьесы выступали: г-жа Бадъ, гг. Віолеттъ, Деманнъ, Леонъ, Брюно, Жерве.

Для начала спектакля шла пьеска въ 1 д. Ніона и Бюизіе — «La veille du bonheur», ставившаяся уже ранѣе, въ бенефисъ г. Делормъ, вмѣстѣ съ фарсомъ «Le paradis».

30 января, для бенефиса г-жи Алексъ, поставлена была пьеса въ 5 д. репертуара театра «Sarah Bernhard», 1907 г., Дюкенеля и Барда (Félix Duquesnel et André Barde)—«La maitresse de piano» («Учительница музыки»). Въ пьесѣ противопоставлены благородство вымирающей раззоренной аристократіи съ пошлостью обнаглѣвшихъ, разжившихся буржуа и ихъ «мѣщанствомъ во дворянствѣ». Грубое, порочное, богатое семейство Лобадье, съ глупой женщиной, бывшей кухаркой (г-жа Алексъ) во главѣ, издѣвается надъ дѣвушкой аристократкой, Ивонной де-Шазо (г-жа Брезиль), зарабатывающей себѣ хлѣбъ профессіей гувернантки и учительницы музыки. Трудъ Ивонны безжалостно эксплоатируютъ, оскорбляютъ ея самолюбіе. Терпитъ она не только отъ грубости хозяйки дома, но и отъ капризовъ ея несносной дочки—подростка Гонорины (г-жа Фабрежъ), отъ наглыхъ преслѣдованій ея хлыща-сына, Виктора (г. Фредаль) и его товарищей. Спасаетъ Ивонну пожилой другъ ея отца, маркизъ де-Пюилоранъ (г. Молуа), бракъ съ которымъ является для нея тихой пристанью. Одинъ изъ актовъ пьесы изображаетъ балъ въ буржуазномъ семействѣ, съ характерно-бытовыми фигурами и сценами, съ контрастомъ «покупной» роскоши и некультурныхъ гостей.

7 февраля возобновлена была пьеса въ 4-хъ д. Батайля «La femme nue» («Натурщица»), шедшая въ русскомъ переводѣ, подъ заглавіемъ «Обнаженная». Въ главныхъ роляхъ выступали: г-жи Роджерсъ (героиня пьесы, натурщица Луиза), Брезиль (княгиня де-Шабранъ); гг. Эскоффье (герой пьесы, художникъ Пьеръ Бернье), Андріе (князь де-Шабранъ) и др.

13 февраля, для бенефиса г-жи Брезиль, возобновили 5-ти актную пьесу академика Лаведана—«Le nouveu jeu» («Жизнь по новому»). Главныя роли были исполнены бенефиціанткой (игравшей Бабетту Ланглуа), г-жами Алексъ (мадамъ Гостаръ), Старкъ (молодая Гостаръ), Бадъ (мадамъ Лабоссъ); гг. Фредаль (Поль Гостаръ), Андріе (Лабоссъ), Молуа (Баранти), Манженъ (Викторъ), Делормъ (комиссаръ), Моренъ (Барну) и др.

20 февраля г-жа Роджерсъ своей бенефисной пьесой выбрала популярную 5-ти-актную пьесу Альфонса Додэ и Бело — «Sapho» («Сафо»).

Главную роль несчастной героини, которая переживаетъ горе вѣчной разлуки съ единственно чисто и глубоко любимымъ ею Жаномъ Госсеномъ (г. Эскоффье) играла бенефиціантка. Другія роли были распредѣлены между г-жами: Алексъ (Дивонна), Старкъ (Ирэнъ Виталисъ), Фабрежъ (Алисъ Доре), гг. Моренъ (Сезеръ), Вальбель (Дешелеттъ), Дюкенъ (Каудаль); маленькаго Жозефа игралъ мальчикъ Поль.

27 февраля чествовался 35-лѣтній юбилей службы на Михайловской сценѣ г. Андріе. Для своего бенефиса онъ поставилъ новую 3-хъ-актную пьесу, репертуара театра «de l'Athénée», 1908 г., Дюваля и Ру (Georges Duval et Xavier Roux), «Le chant du çygne» («Лебединая пѣснь»). Бенефиціантъ игралъ роль состарѣвшагося свѣтскаго «льва», маркиза де-Самбре. Замѣтивъ, что Лавердьеръ (г. Фредаль), мужъ его дочери, Симоны (г-жа Старкъ), на пути къ измѣнѣ своей женѣ, маркизъ рѣшаетъ, для спасенія семейнаго очага, «пропѣть свою лебединую пѣсню» и, пустивъ въ ходъ свое искусство опытнаго донъ-жуана, отбиваетъ у зятя плѣнившую послѣдняго Жесси Кордье (г-жа Брезиль), издательницу дамскаго журнала. Комическую фигуру редакторши (г-жи Бертони) изображала г-жа Алексъ.

Второй пьесой спектакля шла извѣстная одноактная комедія академика Пальерона — «Le monde où l'on s'amuse» («Общество, гдѣ веселятся»). Въ ней заняты были г-жи Фьеръ, де-Фрезіа, Тайлеферъ, Дево.

Этими же пьесами закрылся 28 февраля сезонъ Михайловскаго театра.

Недавно исполнилось 50 лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ Михайловскій театръ былъ перестроенъ для французскихъ спектаклей. Для открытія спектаклей послѣ перестройки шла пьеса Фелье — «Le roman d'un jeune homme pauvre». Въ томъ же сезонѣ впервые поставили французскую оперетку Оффенбаха «Орфей въ аду» съ знаменитой артисткой г-жей Деверіа, въ роляхъ Общественнаго мнѣнія и Венеры, особенно отличалась она въ другой опереткѣ того же автора — «Прекрасная Елена»; артистка

славилась своей прекрасной фигурой и первая изъ актрисъ рѣшилась выступить «въ откровенномъ» греческомъ костюмѣ, «съ разрѣзомъ» на юбкѣ.

ГАСТРОЛИ НѢМЕЦКОЙ ТРУППЫ Ф. БОКА.

Л. КОЗЛЯНИНОВА.

ЕВЕЛИКЪ нѣмецкій сезонъ въ Петербургѣ: всего какихъ то 4 недѣли, и то неполныхъ, съ перерывомъ для 4-й недѣли поста. Но почтенный Ф. Бокъ, старый знакомый петербуржцевъ, всегда старается показать что либо новое въ смыслѣ пьесъ, и хорошую труппу, сыгравшуюся до концертнаго ансамбля, обладающую талантливыми актерами и актрисами.

Сезонъ 1909 года прошелъ для г. Бока съ дефицитомъ, этотъ, по слухамъ, окончился безъ убытка. Каждый любящій театръ навѣрное пожелаетъ въ будущемъ и прибылей г. Боку: этого онъ вполнѣ заслуживаетъ Напримѣръ, нынче, кто хоть разъ случайно попадалъ на нѣмецкія гастроли, становился постояннымъ посѣтителемъ спектаклей этой талантливой и интересной труппы.

Невозможно, разумѣется требовать, чтобы при упомянутыхъ условіяхъ г. Бокъ ставилъ сложныя обстановочныя пьесы, требующія большой труппы, статистовъ, расходовъ на реквизитъ, времени на поиски подходящихъ декорацій и костюмовъ. Репертуаръ сложился такъ, какъ и у французовъ, и приходилось давать преимущественно легкую бытовую комедію и только новинка—драма Михаэлиса «Revolutions-Hochzeit» явилась исключеніемъ. Повидимому и силы труппы приспособлены спеціально для комедійнаго жанра: нѣкоторыя вещи часто сами по себѣ незначительныя, возбуждали въ зрителяхъ чувство искренняго восхищенія тѣмъ, какъ ихъ исполняли.

Краткость времени не позволяла г. Боку останавливаться по долгу на той-же пьесѣ; а напримѣръ прелестныя «Золотыя рыбки» Шентана и Кадельбурга шли одинъ только разъ.

Начался сезонъ комедій Германа Бара «Das Konzert». Этотъ «Концертъ» написанъ вовсе не въ духѣ его пьесъ «Апостолъ», «Мастеръ» и др., а легко, живо и увлекательно, и не безъ сатиры на современное общество. Талантливаго вѣнскаго театральнаго критика Германа Бара наша публика знаетъ лишь по пьесѣ «Звѣзда», шедшей въ послѣдній сезонъ съ успѣхомъ въ Александринскомъ театрѣ, но это далеко не лучшая изъ его комедій. Да когда-то давно въ театрѣ Комисаржевской поставленъ былъ «Апостолъ» или «Мастеръ».

Какъ извѣстно, Баръ долгіе годы жилъ въ Парижѣ кореспондентомъ вѣнской «Neue Freie Presse». Но затѣмъ вернулся въ Вѣну и страсть къ театру всецѣло поглотила его. «Звѣзда», «Желтый Соловей» написаны на темы изъ жизни героинь парусиннаго неба. Во всѣхъ своихъ комедіяхъ, Баръ легко трактуетъ самые рискованные сюжеты, но отнюдь не впадаетъ въ сальности и грязь. Вся интрига у него разрѣшается самымъ неожиданнымъ и невиннымъ образомъ, безъ демонстрированія супружеской невѣрности, рогатыхъ мужей и счастливыхъ любовниковъ-альфонсовъ, чѣмъ такъ однообразно и надоѣдливо переполнены современные французскіе фарсы. А часто и наши, русскіе.

Пьесы Бара—легкая комедія, часто приправленная ироніей, сатирой. А иногда онъ просто и добродушно смѣется вмѣстѣ съ нами-зрителями: «вотъ де какія бываютъ положенія въ жизни человѣческой и какъ они вѣроятнымъ образомъ должны кончиться».

«Das Konzert»—именно такая милая и забавная комедія. Здѣсь Гейнкъ, модный піанистъ и стало-быть сердцеѣдъ—предметъ обожанія юной докторши. Онъ ѣдетъ въ концертное турне, она за нимъ. Тогда докторъ начинаетъ флиртъ съ женою музыканта, и оба отправляются вслѣдъ за влюбленной парой. Въ концѣ концовъ выясняется, что обмѣнъ супругами не состоялся и веселый водевиль завершается общимъ благополучіемъ.

Талантливый Баръ даетъ много остроумныхъ сценъ, характеры обрисованы ярко и выпукло, діалоги живы и осмысленны. Гг. Виртъ (докторъ-гуманистъ) и Базиль (душка-пьянистъ) были превосходны въ своихъ главныхъ роляхъ. Г-жи Вальдегъ (жена пьяниста) и Бекеръ (докторша) содѣйствовали «концертному» ансамблю.

Второй пьесой на той-же недѣлѣ поставлена комедія Лотара Шмидта «Nur ein Traum» («Лишь сновидѣніе»), вполнѣ въ томъ-же родѣ и даже съ тѣми-же исполнителями, что пьеса Бара. Въ ней грязь и сальности также отсутствуютъ и съ успѣхомъ замѣнены оригинальными и въ высшей степени комическими положеніями дѣйствующихъ лицъ. Порою это «Сновидѣніе» подернуто даже дымкой поэзіи, что усиливаетъ прелесть пьесы. Въ ней впервые появился артистъ г. Ланда, сразу завоевавшій зрительный залъ и вмѣстѣ съ г. Гейне ставшій любимцемъ публики. Всѣ пьесы могутъ быть рекомендованы для перевода и постановки на любой сценѣ. Для «Сновидѣнія» нужна только одна декорація. Роль провинившагося мужа, не вѣрящаго въ измѣну жены, хотя та и увѣряетъ его въ этомъ, поддразнивая,—трудная и весьма интересная. Г-нъ Базиль былъ въ ней превосходенъ, особенно въ высоко комической сценѣ съ гг. Виртъ, Ланда и г-жею Вальдегъ.

На слѣдующей недѣлѣ поставили «Hohe Politik» Скавронека—пьесу, слава Богу, короткую, до того она скучна, безсодержательна и шаблонна: все дѣло вертится на томъ, какъ-бы женить кутящаго нѣмецкаго князька и тѣмъ спасти «династію». Въ Пруссіи она, быть можетъ, по локальнымъ причинамъ, смотрится съ интересомъ, у насъ-же казалась растянутой, дамы играли вяло и лишь неисчерпаемый комизмъ г. Гейне, въ роли комиссіонера Іонаса, нѣсколько оживлялъ комедію. Г-нъ Виртъ показалъ себя изящнымъ принцемъ-гвардейцемъ.

Затѣмъ идутъ два фарса столь популярнаго и у насъ Кадельбурга, автора «Гусарской лихорадки» и др. Первый—«Der dunkle Punkt»—«Темное пятно». Гордый и забавный своимъ родовымъ чванствомъ баронъ въ изображеніи талантливаго г. Ланда. Онъ не желаетъ свадьбы сына на

дочери маіора, только потому, что въ свою очередь маіоръ собирается породниться съ разбогатѣвшимъ торговцемъ, хотя тотъ уже комерціи совѣтникъ. Особенно, когда узнаетъ, что онъ тотъ самый купецъ, что въ трудную минуту жизни барона, пріобрѣлъ часть его имѣнія. Но умный совѣтникъ только смѣется надъ чваннымъ барономъ и придумываетъ средство, чтобы сломить его упорство.

На выручку двумъ влюбленнымъ парамъ является совершенно невѣроятное событіе: у барона дочь въ Америкѣ, и оттуда она ему писала что вышла замужъ за виднаго адвоката и общественнаго дѣятеля. На дняхъ онъ получилъ отъ нея новое письмо, изъ котораго узналъ, что зять въ дорогѣ и, не сегодня завтра пожалуетъ въ гости. Такъ и происходитъ: является изящно одѣтый молодой... негръ. Баронъ обращается въ соляной столбъ отъ ужаса: вотъ гдѣ настоящее темное пятно на его родовомъ гербѣ! Во всѣхъ смыслахъ!

Что-же дѣлать? Зятя негра прячутъ отъ всѣхъ, но какъ-то, въ разговорѣ, добродушный маіоръ сообщаетъ, что въ окрестностяхъ «появился» негръ. Слово «появился» повергаетъ снова въ отчаяніе барона, но онъ еще не сдается. И лишь тогда, когда смѣтливый, все сообразившій мулатъ идетъ на встрѣчу маіору и совѣтнику, баронъ понимаетъ, что дальнѣйшія попытки къ сопротивленію безполезны. Всѣ торжествуютъ, кромѣ ошеломленнаго аристократа, но зять его «утѣшаетъ» на послѣдокъ: «это въ порядкѣ вещей, говоритъ онъ: когда я былъ женихомъ баронессы, мои родители тоже сильно возмущались, что я беру за себя бѣлую кляксу». И, pour la bonne bouche, презентуетъ портретъ двухъ ребятишекъ-мулатовъ: это родные внуки барона.

Сама по себѣ забавная и оригинальная по сюжету комедія, была разыграна такъ, что театръ умиралъ отъ смѣха. Г-нъ Ланда—баронъ, Виртъ—негръ, Гейне—комерціи-совѣтникъ и Базиль—маіоръ, кто изъ нихъ лучше? Мужской персоналъ, какъ мы увидимъ и дальше, не только оказался талантливымъ, но и способнымъ исполнять роли обширнаго амплуа; каждый спектакль мы видѣли артистовъ все въ новыхъ и новыхъ партіяхъ.

Дамскій персоналъ, однако, не былъ на такой-же высотѣ и г. Бокъ хорошо сдѣлалъ, что обновилъ его къ 5-й недѣлѣ поста.

Теперь на очереди лебединая пѣснь скончавшагося Бьернстьерне-Бьернсона «Wenn der junge Wein blüht»—новинка, тѣмъ болѣе для насъ интересная, что эту комедію, какъ говорятъ, предположено поставить въ русскомъ переводѣ на Александринской сценѣ.

«Когда цвѣтетъ молодой виноградъ, тогда бродитъ старое вино», говорятъ между собою пожилые герои норвежской комедіи Арвикъ и Галль. А «молодой виноградъ», въ качествѣ прелестнаго цвѣтника юныхъ краснощекихъ норвежскихъ дѣвушекъ, составляетъ заговоръ противъ непрекрасной половины человѣческаго рода. «Довольно подчиненія мужчинамъ, говорятъ онѣ пастору Галлю: сперва рабыня отца, затѣмъ мужа. Это было хорошо двѣ тысячи лѣтъ тому назадъ, когда вашъ апостолъ Павелъ проповѣдывалъ о послушаніи своему мужу, а не теперь. Скажите ему, что съ послушаніемъ дѣло обстоитъ плохо»! Попало пастору за его воскресную проповѣдь, а затѣмъ доходитъ очередь и до Арвика. Молодыя дѣвушки кокетничаютъ съ пожилыми мужчинами и высказываютъ мнѣніе, что только съ ними возможно семейное счастіе: молодежь потребуетъ къ себѣ, по апостолу, повиновенія, а этого онѣ не желаютъ. Къ тому-же на глазахъ грустный примѣръ сестры Марны: пять мѣсяцевъ брака и уже разошлась съ молодымъ мужемъ.

Въ этомъ отношеніи Галль и Арвикъ сходятся въ мнѣніяхъ съ дѣвушками: Галлю нравится дочь Арвика Елена и онъ откажется отъ епископства, если она выйдетъ за него замужъ, Арвикъ въ свою очередь не прочь поухаживать за дочерью Галля Альвильдой. Все время идетъ словесный турниръ: живой, остроумный, пересыпанный каламбурами и афоризмами. Но дѣйствія въ пьесѣ мало и разговоры, наконецъ, утомляютъ зрителя. Къ тому-же, всякому ясно, что Галль женится на Еленѣ, найдутъ себѣ пожилыхъ мужей и остальныя «сознательныя» дѣвушки.

Если желаніе г. Бока показать намъ послѣднюю новинку норвежскаго драматурга понятно и похвально, то съ другой стороны она обна-

ружила слабую сторону труппы: недостаточно талантливый дамскій персоналъ. Всѣ «фрекенъ» оказались совершенно похожими другъ на друга, ихъ сентенціи были однообразны и часто игривый, остроумный діалогъ становился тяжеловѣснымъ. Мужчины, какъ и раньше на большой высотѣ; г-нъ Гейне—Арвикъ и г-нъ Базиль—Галль: они почувствовали тонъ и стиль комедіи Бьернсона, которая сама по себѣ не можетъ назваться занимательной и захватывающей. Впрочемъ, г-жа Бутце въ роли фру Арвикъ заслуживаетъ быть отмѣченной среди прочихъ.

Ко второй половинѣ гастролей пріѣхала артистка Берлинской Королевской Комедіи г-жа Арнстедъ на вакантное въ труппѣ мѣсто героини. Изящная, высокаго роста, красивая, съ сильнымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ мягкимъ задушевнымъ голосомъ и ясною читкою, г-жа Арнстедъ завоевала сразу общія симпатія. Въ «Золотыхъ рыбкахъ» прелестная молодая вдова г-жа Арнстедъ была обворожительна: и игра ажурна, какъ кружево, разнообразна въ тончайшихъ нюансахъ, далека отъ шаблона и условности. Артистка прекрасно одѣвается и еще лучше носитъ костюмы. Жаль, что мы ее такъ мало видѣли: еще только въ «Miss Dot» и одноактномъ пустячкѣ. Но вездѣ она сумѣла оставить впечатлѣніе первоклассной комедійной актрисы.

«Miss Dot»—переводная съ англійскаго пьеса Могама, не обладающая достоинствами и врядъ-ли о ней, тѣмъ болѣе какъ о переводѣ, есть надобность много толковать: «онъ»—женихъ, полюбилъ другую. И поэтому сообща съ «нею» пристраиваетъ бывшую невѣсту, давая даже приданое, для свадебнаго путешествія.

«Goldfische» Шонтана и Кадельбурга забавный фарсъ, живой и веселый, о чемъ пожалуй и упоминать нѣтъ надобности: имена авторовъ говорятъ за себя. Сюжетъ, нѣчто вродѣ «Веселой вдовы», которая потеряетъ состояніе, если выйдетъ вторично замужъ. Родственники мужа стараются о бракѣ, вдова—не вѣритъ ничьей безкорыстной любви. Конечно, въ результатѣ ея сердце сдается въ плѣнъ уланскому лейтенанту, влюбленному въ нее до потери разсудка. Здѣсь надо отмѣтить любовника-простака

г. Бетхера, въ забавной роли лейтенанта. Надо-ли еще разъ упоминать о г-жѣ Арнстедъ, гг. Ланда, Базиль и др.?

«Das Fräulein in Schwarz» комедія Р. Лотара заслуживаетъ того, чтобы передать, хотя вкратцѣ, ея содержаніе, оригинальное и по замыслу, и по обстановкѣ. Почему-то мѣстомъ дѣйствія взята Франція. То, что сосовершается передъ зрителемъ, можетъ происходитъ въ любой странѣ.

Нѣкій адвокатъ ухаживаетъ за скромной дѣвушкой. Но случайно раскрывается, что она и ея родители и еще одинъ молодой человѣкъ составляютъ «семейство» воздушныхъ гимнастовъ и подвизаются ежедневно въ циркѣ сосѣдняго большого города. Это открытіе мѣняетъ всѣ намѣренія адвоката. Клеръ,—барышня въ черномъ, какъ ее зовутъ, по обычному ея наряду въ циркѣ, тщетно убѣждаетъ жениха, что всякій трудъ почетенъ, а невинность чиста одинаково въ чертогахъ, рубищѣ нищаго или костюмѣ танцовщицы и наѣздницы. Онъ скучный прописной фразеръ и не желаетъ становиться выше предразсудковъ. Да еще вопросъ—предразсудокъ-ли, что гимнастка и танцовщица не можетъ быть добродѣтельной женою? Всѣ такіе браки оканчивались несчастливо; развѣ ужъ попадался покладливый мужъ, закрывающій глаза на закулисное прошлое. Разъ его жена показывалась тысячной толпѣ почти обнаженная—она не принадлежитъ только своему мужу.

Эту роль, весьма трудную и потому, что остается неяснымъ чью правду считаетъ настоящей самъ авторъ, тонко провелъ г. Гейне, показавъ еще одну сторону своего блестящаго многограннаго таланта. Г-жа Карстенъ—въ заглавной роли тоже была достаточно удачна, особенно, когда оскорбленная въ своей порядочности дѣвушка, порываетъ съ любимымъ человѣкомъ и обращаетъ, наконецъ, свои взоры на того, кто ради нея и чтобы быть около нея, бросилъ свѣтскую карьеру и сталъ... клоуномъ. Г. Бетхеръ искренне и трогательно передалъ смѣхъ сквозь слезы у бѣднаго клоуна; и цѣликомъ выхваченный изъ жизни типъ создалъ наблюдательный, талантливый г. Ланда въ роли театральнаго агента. Г-жа Райнеръ и г. Базиль—акробаты, хорошо играли, не менѣе удачно «работали» на трапеціяхъ.

Весь 2-й происходитъ въ оригинальной обстановкѣ—въ репетиціонномъ залѣ цирка, при чемъ всѣ артисты одѣты въ соотвѣтствующіе гимнастамъ откровенные костюмы, а г-жа Карстенъ—вся въ черномъ, согласно пьесѣ.

Не скажу, чтобы «Fräulein in Schwarz» особенно нравилась публикѣ, имѣли успѣхъ только исполнители, что несправедливо: вопросы, затронутые въ ней разсужденіями адвоката, часто сухими и будто-бы, безсердечными, на самомъ дѣлѣ далеки отъ обычнаго шаблона и надъ ними можно призадуматься.

Послѣдняя новинка—«Revolutins-Hochzeit» Михаэлиса. Громкое, кричащее заглавіе, а въ сущности ходячая мелодрама временъ французской революціи, растянутая, нудная. «Революціонная свобода» имѣла большой успѣхъ въ Прагѣ по чешски, гдѣ я ее видѣлъ и скучалъ, что объяснялъ себѣ малымъ знаніемъ языка. На самомъ дѣлѣ ея успѣхъ зависитъ отъ мѣстныхъ условій, всегда настроеннаго революціонно по отношенію къ Австріи населенія.

Хорошая игра г. Лудвига не спасла у насъ пьесы: ее проводили молчаніемъ, тогда какъ почти всѣ остальныя вызывали взрывы рукоплесканіи среди дѣйствія?

Врядъ-ли интересно ея содержаніе? Свадебное торжество въ замкѣ роялистовъ кончается извѣстіемъ о побѣдоносномъ шествіи войскъ конвента. Всѣ приверженцы короля въ ихъ власти: и женихъ-лейтенантъ приговаривается къ смерти, несмотря на мольбы невѣсты. Революціонный офицеръ жертвуетъ собою, мѣняется формой съ роялистомъ и тотъ бѣжитъ, оставивъ въ рукахъ враговъ молодую жену. Та, видя трусость мужа и благородную любовь завоевателя, влюбляется въ него. Мигъ блаженства, а затѣмъ—судъ, который однако, выноситъ помилованіе обезумѣвшему отъ любви гражданину и храброму офицеру; но тотъ хочетъ искупить свою вину и выходитъ подъ разстрѣлъ. Весь этотъ романъ растянутъ на цѣлый вечеръ: дѣлается скучно, тоскливо...

Мы не упоминаемъ еще нѣсколькихъ одноактныхъ пьесъ. Въ одной изъ нихъ была очаровательна г-жа Арнстедъ, въ другой—«Der Brandstifler» отличился г. Ланда, совмѣстившій съ переодѣваніями семь ролей въ одномъ

лицѣ. Пустяки разыгрывались съ такимъ-же прекраснымъ ансамблемъ, какъ и большія пьесы.

А для финала г. Бокъ, празднуя свой бенефисъ за 40 лѣтнюю дѣятельность, поставилъ одну изъ лучшихъ опереттъ Штрауса «Летучую мышь». Спеціально для одного спектакля были выписаны двѣ пѣвицы: г-жа Гагенъ изъ Королевской комической оперы въ Берлинѣ и г-жа Рисъ— придворная пѣвица изъ Шверина. Совмѣстно съ мужскимъ элементомъ труппы, столь богатымъ комическими талантами, двѣ превосходныя пѣвицы исполнили оперетту выше всякой похвалы. Г-жа Гагенъ обладаетъ прекраснымъ голосомъ, счастливою внѣшностью, изяществомъ. Г-жа Рисъ— вся огонь, веселье, очарованье. Гг. Ланда, Гейне, Бетхеръ, Базиль, Людвигъ и даже самъ престарѣлый Бокъ создали съ ними прямо образцовый ансамбль. Отъ такой оперетты петербуржцы уже отвыкли. И вся труппа уѣхала, оставивъ самое лучшее впечатлѣніе. Слабыя и неудачныя пьесы,—ихъ было немного, и онѣ забывались; о хорошихъ-же долгое время не прекращались разговоры, не только среди нѣмецкой колоніи, но и всѣхъ, любящихъ театръ и искусство.

МУЗЫКА ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

(ИТОГИ ВЕСЕННЯГО СЕЗОНА 1910 г.).

В. КАРАТЫГИНА.

ЕСЕННІЙ оперный сезонъ былъ нѣсколько разнообразнѣе осенняго. Общій обзоръ дѣятельности Маріинскаго театра сдѣланъ мною въ особой статьѣ, а потому здѣсь я вкратцѣ упомяну лишь о наиболѣе «сенсаціонныхъ» спектакляхъ. Сюда относится возобновленіе одной изъ лучшихъ оперъ Кюи, его «Анджело» (по случаю 50-лѣтія композиторской дѣятельности Кюи), постановка новой оперы, «Миранды» Казанли и два благотворительныхъ спектакля, прошедшихъ подъ управленіемъ Моттля («Тристанъ и Изольда», 15 января) и Никиша («Тангейзеръ», 6 апрѣля; балетъ поставленъ г. Фокинымъ).

Въ посту, согласно традиціи, подвизалась въ Петербургѣ итальянская опера (антреприза г. Гвиди), которая по обыкновенію дѣлала хорошія дѣла, исключительно благодаря талантамъ отдѣльныхъ исполнителей, среди которыхъ находились такіе «именитые» и притягательные для широкой публики артисты, какъ гг. Баттистини, Ансельми, г-жи Арнольдсонъ, Боронатъ, Берленди и др. Общая постановка опернаго дѣла, а также репертуаръ, составленный, какъ всегда, изъ однихъ архивныхъ произведеній, въ перемежку съ крикливыми образцами ново-итальянскаго «веризма», не представлялъ ни малѣйшаго интереса.

Нѣсколько ранѣе итальянской гастролировала въ Петербургѣ французская опера (антреприза Де-Муана), въ труппѣ которой было, впрочемъ, не мало итальянскихъ и русскихъ именъ. Среди пѣвицъ наибольшимъ вниманіемъ публики и критики пользовались г-жа Феаръ, интеллигентная артистка, обладающая красивымъ, отлично обработаннымъ сопрано, а также хорошо извѣстная Петербуржцамъ Марія Гай, прекрасная пѣвица и артистка, къ сожалѣнію, однако, въ своемъ стремленіи къ реалистической трактовкѣ ролей едва ли не переходящая иногда за границы художествен-

наго. Репертуара французы держались примѣрно такого же, какъ итальянцы. Единственнымъ исключеніемъ явилась постановка «Орфея» Глюка, съ Маріей Гай въ заглавной партіи. Нельзя сказать, чтобы артисткѣ, чьей коронной ролью не безъ основанія считается роль Карменъ, удалось вполнѣ овладѣть безконечно-поэтичнымъ типомъ пѣвца древней Греціи. Нельзя также сказать, чтобы общая сумма зрительныхъ и слуховыхъ впечатлѣній отъ спектакля находилась хотя бы въ достаточно приближенноиъ соотвѣтствіи съ классическими красотами глюковской музыки. Нельзя, наконецъ, не пожалѣть о томъ, что многіе балетные нумера партитуры были совсѣмъ пропущены. Почему же древняя, безъ малаго полтораста лѣтъ тому назадъ написанная опера способна и понынѣ производить на насъ яркое и сильное впечатлѣніе даже въ тѣхъ неблагопріятныхъ условіяхъ постановки, которыя по своей серьезности (и совокупности) едва ли не выходятъ изъ границъ «внѣшнихъ» недочетовъ исполненія? Конечно, потому, что самъ «Орфей», по крайней мѣрѣ, для современнаго зрителя-слушателя совершенно лишенъ какой-либо внѣшности. «Орфей»—поворотный пунктъ въ творчествѣ Глюка. Въ этой оперѣ Глюкъ впервые сознательно отрекся отъ старо-итальянскаго стиля, въ которомъ написаны большинство раннихъ оперныхъ произведеній того же автора, и который въ своемъ послѣдовательномъ развитіи привелъ къ исключительному господству въ оперѣ ея чувственно-мелодическихъ элементовъ. Слѣдуя по стопамъ своихъ великихъ предшественниковъ, старыхъ флорентійцевъ (Пери, Каччини, Монтеверди), и прокладывая пути для будущихъ реформъ Вагнера, Глюкъ въ своемъ «Орфеѣ» пробуетъ освободиться отъ рабскаго подчиненія пѣвцамъ и сообразовать музыку, не съ одними лишь условіями красиваго и эффектнаго пѣнія, но со всѣмъ ходомъ драматическаго дѣйствія въ оперѣ. Однако, такая эволюція художественныхъ взглядовъ совершилась у Глюка, какъ и у Вагнера, не сразу. И хотя сознательное тяготѣніе къ музыкально-драматической связности и цѣльности произведенія нашло свое первое выраженіе въ «Орфеѣ», но органическое сліяніе новыхъ тенденцій со всѣмъ складомъ глюковской музыкальной фантазіи

произошло лишь въ позднѣйшее время («Альцеста», двѣ «Ифигеніи», «Армида»). Такимъ образомъ, «Орфей» является оперой, съ одной стороны уже сильно обѣдненной чисто пѣвческими эффектами, съ другой стороны еще не достаточно богатой той новой декламаціонно-драматической «выразительностью», которую Вагнеръ въ противуположность внѣшнимъ эффектамъ» называлъ музыкальнымъ «воздѣйствіемъ» («Wirkung») и которая въ концѣ концовъ, нерѣдко приводила композиторовъ къ пользованію тѣми же и даже гораздо болѣе разнообразными оркестровыми и вокальными «эффектами», но непремѣнно координированными съ условіями иллюстрируемой ими драматической ситуаціи. При этомъ нельзя не замѣтить, что крайнее увлеченіе драматической выразительностью въ области оперной музыки, когда музыка дѣйствительно вырождается начисто въ звуковую «иллюстрацію» текста,—какъ это часто случается, напр., въ послѣднихъ операхъ Р. Штрауса, — что этотъ гипертрофированный «экспрессіонизмъ» опять таки возвращаетъ многимъ эффектамъ новѣйшей музыки характеръ значительной поверхностности, внѣшности, хотя и особаго рода; въ основѣ этихъ качествъ лежитъ уже не стремленіе къ самодовлѣющей, сладчайшей мелодичности, а мелодраматическая утрировка въ музыкальномъ воплощеніи даннаго сюжета. Но результаты тѣ же. «Эффекты» старо-итальянскихъ оперъ такъ-же рѣдко возвышаются до вагнеровскаго «воздѣйствія», какъ часто это послѣднее у многихъ ультра—вагнеріанцевъ современности вырожденія въ простой «эффектъ». Возможно даже (хотя и не легко доказуемо), что *глубина* всякой музыки, если и находится въ какомъ-либо опредѣленномъ соотношеніи къ ея *эффектамъ*—безразлично, специфически—вокальнымъ или драматическимъ,—то скорѣе въ обратномъ отношеніи, чѣмъ въ прямомъ. На эту мысль, по крайней мѣрѣ, наводятъ многія образцы старинной музыки, и въ томъ числѣ глюковскій «Орфей». Въ этой промежуточной по своему направленію оперѣ, гдѣ нѣтъ уже былого господства вокальной стихіи надъ общимъ музыкальнымъ содержаніемъ, и гдѣ нѣтъ еще послѣдовательно и ярко выраженныхъ драматическихъ намѣреній (вспомнимъ, однако, превосходное «воздѣйствіе»

тромбоновъ на психику слушателя въ сценѣ «Орфея» съ фуріями во 2-мъ актѣ), въ этой оперѣ съ ея почти полнымъ отсутствіемъ какихъ-бы то ни было эффектовъ, съ ея скромнѣйшей оркестровкой и простѣйшей фактурой, одна музыка, чистая музыка должна покорять души наши. Все содержаніе этой музыки—въ ней самой, въ убѣдительной простотѣ музыкальнаго рисунка, въ законченности и чистотѣ стиля, въ искренней наивности музыкальной рѣчи. Шероховатости интерпретаціи болѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, даютъ себя чувствовать при исполненіи старинной, стильной музыки. Но, именно, въ той же старинной музыкѣ менѣе, чѣмъ гдѣ-нибудь, способны подобныя шероховатости замаскировать отъ насъ истинную глубину ея и содержательность. Лишенная «внѣшности» и «эффектности» въ такой мѣрѣ, что даже само исполненіе, независимо отъ его достоинствъ и недостатковъ, представляется какъ-бы внѣшнимъ элементомъ, лишь облекающимъ отвлеченно-музыкальное содержаніе въ осязательные звуковые образы, опера Глюка способна производить на насъ сильное впечатлѣніе даже въ посредственной постановкѣ. Однако, если французской труппѣ удалось это доказать, то Маріинскому театру предстоитъ,—смѣемъ надѣяться,—разрѣшеніе болѣе интересной и трудной задачи: показать, что обдуманная и художественная постановка шедевра Глюка, можетъ лишь способствовать дальнѣйшему развитію симпатій со стороны современной вагнеріанствующей публики къ геніальному и ближайшему предтечѣ байрейтскаго реформатора.

Въ концертной жизни столицы попрежнему наиболѣе значительную дѣятельность развивало Императорское Русское Музыкальное Общество. 6-й очередной концертъ (оркестръ подъ упр. даровитаго О. Фрида) принесъ намъ знаменитаго вагнеровскаго «Фауста» и превосходную 3-ю симфонію Скрябина, въ которой высокій идеализмъ музыкальной мысли такъ причудливо, но такъ закономѣрно переплетается съ яркимъ эротизмомъ общаго настроенія. Въ 7-мъ концертѣ г. Куссевицкій отлично провелъ безсмертную симфонію h-moll Шуберта, увертюру къ «Манфреду» Шумана, «Прелюды» Листа и остроумнѣйшее, необыкновенно блестящее какъ по инструментовкѣ, такъ

и по самой музыкѣ скерцо Дюка, «Ученикъ Чародѣя». Въ заключительномъ, 8-мъ концертѣ исполнены (подъ упр. г. Черепнина) мастерская «пасторальная» симфонія Глазунова (7-я), Andante изъ 3-го квартета Чайковскаго въ оркестровкѣ Глазунова и «Былина» Василенки. Солисты послѣднихъ очередныхъ симф. собраній—г-жа Юлія Кульпъ, пѣвица очень музыкальная, владѣющая на рѣдкость большимъ дыханіемъ и стильно передающая нѣмецкихъ классиковъ; г. Цимбалистъ, одинъ изъ талантливѣйшихъ современныхъ русскихъ скрипачей (игралъ концертъ Глазунова и фантазію Бруха) и піанистъ г. Бауэръ (концертъ Шумана, пьесы Шуберта, Сенъ-Санса). На 5-ти «общедоступныхъ» симф. собраніяхъ того же Имп. Русск. Муз. Общ. исполнялись: прелестная «Шехерезада» Р.-Корсакова, «Варіаціи» Эльгара, «Картинки съ выставки» Мусоргскаго (оркестромъ прекрасно управлялъ г. Гольденблюмъ), 1-я очень растянутая, грубая и мало-самостоятельная (вліянія Бородина и Чайковскаго) симфонія Калинникова, «Лирическая поэма» Глазунова, чудесная «Франческа-да-Римини» Чайковскаго (оркестръ подъ упр. новаго для Петербурга и весьма способнаго дирижера г. Соколовскаго-Чигиринскаго), 5-я симфонія Дворжака, оркестровая сюита Вышнеградскаго (дирижеръ — г. Кленовскій), «Торжественная увертюра» Глазунова, 3-я симфонія А. С. Танѣева, патетическая 2-я симфонія Скрябина, глубокомысленная «трагическая увертюра» Брамса, «Орфей» и великолѣпный «Мефисто-вальсъ» Листа, грандіозный «Прологъ къ трагедіи» Регера (оркестръ—подъ упр. талантливаго дирижера-піаниста г. Крейцера). Геніальныя «Картинки» Мусоргскаго предстали передъ нами въ оркестровкѣ Тушмалова. Оркестровка достаточно красива и колоритна. Но неужели же въ самомъ дѣлѣ ни Тушмаловъ, ни Казелла, инструментовавшій «Исламея» Балакирева, ни самъ Балакиревъ, незадолго передъ смертью инструментовавшій нѣсколько пьесъ Шопена, ни Глазуновъ, также оркестровавшій пьесы Шопена и другихъ авторовъ,—неужели они никогда, не чувствовали глубокаго различія между пьесами оркестрованными и «сочиненіями для оркестра» (выраженіе Р.-Корсакова). Ужъ на худой конецъ, пусть бы на досугѣ упражнялись въ оркестровкѣ вещей, требую-

щихъ недоступныхъ роялю силы и блеска. Но какой смыслъ инструментовать вещи, которыя по музыкальной «природѣ» своей, по самой техникѣ спеціально связаны съ даннымъ тембромъ, которыя на фортепіано будутъ и должны звучать всегда гораздо интереснѣе, и я рѣшусь сказать, — разнообразнѣе, чѣмъ въ самой затѣйливой оркестровкѣ? Какой смыслъ превращать великолѣпную характерную гравюру въ пеструю и громоздкую масляную картину, да еще послѣ того, какъ найденъ секретъ «цвѣтныхъ гравюръ», послѣ того какъ опытами того же Шопена, Балакирева, Мусоргскаго («Картинки»), Листа, былъ, казалось, разъ навсегда опровергнутъ старый предразсудокъ насчетъ мнимой монотонности и безхарактерности фортепіанной звучности?

Совсѣмъ другого рода «примѣчаніе» надо сдѣлать къ пьесѣ Регера. Этотъ замѣчательный композиторъ, въ своемъ творчествѣ исходящій изъ Баха и Вагнера, до сихъ поръ еще, повидимому, не вполнѣ овладѣлъ сложнымъ механизмомъ современнаго оркестра, хотя многія музыкальныя мысли Регера скорѣе инструментальнаго типа, чѣмъ какого другого. Происходитъ ли нѣкоторая блѣдность и тяжеловѣсность регеровской оркестровки отъ необычайнаго пристрастія автора къ сложнѣйшей полифоніи, легче приводимой въ колористическое равновѣсіе съ помощью органныхъ регистровъ, чѣмъ посредствомъ оркестроваго аппарата? Или въ этомъ однообразіи звучности сказывается особая нарочитость, какъ у Дебюсси, который иногда желаетъ придать органно-фортепіанный колоритъ своему оркестру (въ «Пелеасѣ»)? Какъ бы то ни было, въ то время, какъ русскіе композиторы усиленно стремятся къ оркестровой колоризаціи не только своихъ, но и чужихъ музыкальныхъ мыслей, великій германскій композиторъ, наоборотъ, постоянно, какъ «роялизируетъ» свои оркестровыя идеи и—какъ это ни странно—онѣ отъ этого ничуть не теряютъ въ своей серьезности, пластичности и значительности. Регеровскій «Прологъ»—произведеніе очень длинное, очень сложное, крайне трудное для пониманія,—скажу даже,—по первому разу крайне утомительное для слушанія. И все же я бы не отказался отъ ежедневной порціи такого утомленія. Такъ благородны и содержательны, новы и ярки музыкальные образы германскаго маэстро. Изъ

солистовъ, выступавшихъ на общедоступныхъ симфоническихъ концертахъ отмѣчу прекраснаго скрипача г. Піастро (1 ч. скрипичнаго концерта Чайковскаго), супружескую чету гг. Мѣстечкиныхъ («Серенада» Синдинга для 2-хъ скрипокъ съ аккомп. фп.) и пѣвицу г-жу Андрееву-Шкилондзь, отлично исполнившую арію Марѳы изъ «Царской невѣсты» Р.-Корсакова.

4 Послѣднихъ «историческихъ» концерта И. Р. М. О. прошли на прежнихъ основаніяхъ. Оркестромъ управлялъ г. Кленовскій. Передъ началомъ концерта краткую объяснительную лекцію читалъ г. Каль. На концертахъ въ послѣдовательномъ порядкѣ исполнялись образцы творчества Вебера, Мендельсона, Шумана, Берліоза и Листа.

Послѣдніе 3 симфоническихъ концерта Зилоти принесли намъ нѣсколько новинокъ. Весьма красивой, изящной вещью оказалась симфонія B-dur одного изъ талантливѣйшихъ французскихъ вагнеріанцевъ, Шоссона. Въ талантѣ этого безвременно умершаго композитора (1855—1899) есть нѣкоторая благородная элегичность, въ духѣ нашего Чайковскаго. Какъ ученикъ Франка, онъ не чуждъ въ тоже время вліянія не только Вагнера, но и нѣмецкихъ классиковъ. Чисто французскій блескъ и вкусъ въ гармонизаціи и оркестровкѣ—также очень замѣтная черта довольно сложнаго музыкальнаго «лица» Шоссона, имя котораго, надо думать, давно бы сдѣлалось у насъ болѣе или менѣе популярнымъ, если бы онъ написалъ больше мелкихъ вещей и, вообще, если бы онъ оставилъ намъ больше число композицій, чѣмъ то, которое было ему разрѣшено судьбой. Судя по первому впечатлѣнію, менѣе интересна французская «новинка» концертовъ Зилоти, «Сюита» Роже-Дюкасса. Сюита сдѣлана любопытно и въ смыслѣ музыкальной содержательности она—выше ранѣе исполнявшихся «Варіацій» того же автора. Но все же вопросъ о подлинныхъ размѣрахъ музыкальнаго дарованія Роже-Дюкасса приходится пока считать открытымъ. Его оригинальность часто граничитъ съ пустымъ манерничаньемъ, хотя даже въ самыхъ дикихъ гармоническихъ выходкахъ композитора нерѣдко чувствуется живое дарованіе. Какое художественное равновѣсіе установится въ этомъ творчествѣ, это мы увидимъ лишь изъ дальнѣйшихъ опусовъ молодого автора.

Мало интересны оказались также «Шотландскій маршъ» Дебюсси и «Каталонія» Альбеница (1-я часть неоконченной оркестровой сюиты). Композиторъ—испанецъ по происхожденію, и разработка національныхъ мотивовъ у него выходитъ нерѣдко довольно своеобразной и колоритной. Но занимаясь музыкой, то въ Германіи, то во Франціи (теоріей композиціи), испанскій композиторъ какъ-то не выработалъ для себя никакого опредѣленнаго вкуса и стиля. Ближе всего Альбеницъ къ французскимъ «импрессіонистамъ», но лучшіе представители этого направленія неизмѣрно превосходятъ Альбеница по тонкости, изяществу и законченности своего мастерства. Изъ русскихъ новинокъ найлучшее впечатлѣніе оставила бойкая, блестящая фантазія Стравинскаго «Фейерверкъ». Конечно, по части шика и блеска здѣсь не обошлось безъ замѣтныхъ вліяній Р.-Корсакова и Дебюсси. Но съ какимъ умѣньемъ и тактомъ использованы лучшія гармоническія и колористическія завоеванія музыкальной современности! Ни слѣда слѣпой подражательности, ни слѣда столь соблазнительной внѣшней звукоподражательности. Вся пьеса абсолютно лишена какой-либо «глубины», но за то она полна такого «зажигательнаго» веселья и «огненнаго» темперамента, по всему діапазону оркестра разсыпаются ежеминутно «искры» такого пикантнаго юмора, что эту вещь надо отнести къ числу самыхъ талантливыхъ произведеній, созданныхъ русскими молодыми авторами за послѣднее время. Гораздо слабѣе оказалась русская новинка «Полетъ вѣдьмъ» Василенки. Конечно, при такомъ названіи «безъ колорита» не обойдешься, но къ сожалѣнію, колоритъ Василенки въ достаточной мѣрѣ грубъ и не оригиналенъ. Пьеса напоминаетъ то Листа, то Мусоргскаго; тематическій матеріалъ бѣденъ, разработанъ ординарно и механично.

Среди прочихъ вещей, исполнявшихся въ концертахъ Зилоти, отмѣчу дивное «Вступленіе» къ кантатѣ № 29 Баха (въ оркестровкѣ Зилоти), превосходныя варіаціи Брамса на тему Гайдна, симфонію Гайдна D-dur, 2-й концертъ Рахманинова (въ исп. автора), его же сюиту для 2-хъ роялей (авторъ и г. Зилоти), очаровательныя «Nuages» Дебюсси. 4-й экстренный концертъ Зилоти прошелъ подъ управленіемъ Моттля, великолѣпно передавшаго

7-ю симфонію Бетховена, «Оберона» Вебера, «Тассо» Листа и увертюры къ «Лоэнгрину», «Мейстерзингерамъ» и «Парсифалю» Вагнера. Въ качествѣ солистовъ на послѣднихъ концертахъ Зилоти выступали, кромѣ уже названнаго Рахманинова, два крупнѣйшихъ артиста нашихъ дней гг. Казальсъ (концертъ Шумана) и Изаи (прекрасный концертъ Брамса и совсѣмъ устарѣвшій, обнаруживающій признаки жизни лишь подъ волшебнымъ смычкомъ Изаи, концертъ Віоти). Симфоническіе утренники гр. Шереметева продолжались по обыкновенію до конца апрѣля, т. е. много дольше всѣхъ прочихъ симфоническихъ цикловъ, обыкновенно заканчивающихся у насъ въ февралѣ—мартѣ. Одинъ изъ концертовъ былъ посвященъ произведеніямъ, написаннымъ на Шиллеровскіе сюжеты (ввиду 150-ти лѣтія со дня рожденія Шиллера). Исполнены Schiller-Marsch Мейербера, «Жанна д'Аркъ» Мошковскаго, «Лагерь Валленштейна» Сметаны, баллада «Кубокъ» Аренскаго, «Мессинская невѣста» Лядова. Излишне говорить, что изъ всего ряда названныхъ пьесъ лишь послѣдняя имѣетъ серьезное художественное значеніе.

«Юбилейный» (150-й отъ основанія дѣла) концертъ посвященъ былъ ораторіи «Францискъ» маститаго профессора Брюссельской консерваторіи Э. Тинеля. Отказать этому массивному произведенію въ значительной технической ловкости и недурной звучности (въ отдѣльныхъ эпизодахъ) такъ же трудно, какъ признать его имѣющимъ серьезное музыкальное значеніе. Главные недостатки объемистой новинки—обиліе общихъ и банальныхъ мѣстъ, а также несамостоятельность ораторіальнаго стиля (вліянія Листа, Гуно). Изъ солистовъ, участвовавшихъ въ исполненіи ораторіи, выдвинулись г. Даниловъ—Францискъ и г-жа Макарова—геній надежды и любви. Удачно прошелъ концертъ, посвященный Сенъ-Сансу (по случаю исполняющагося въ сентябрѣ 75-лѣтія со дня его рожденія). Кромѣ общеизвѣстныхъ вещей композитора, прекрасной симфоніи c-moll съ органомъ и элегантной симф. поэмы «Фаэтонъ», исполненъ также впервые красивый «Реквіемъ» Сенъ-Санса. Хорошему впечатлѣнію отъ этого капитальнаго произведенія не мало способствовалъ удачный выборъ солистовъ и дири-

жера (г-жи Ломановская, Ясеновская, гг. Супруненко, Троицкій; оркестръ подъ упр. г. Гольденблюма).

Состоялся и еще одинъ «спеціальный» концертъ гр. Шереметева, въ главной своей части посвященный памяти Шопена (9 февраля—100-лѣтіе со дня рожденія композитора). Исполнены новая увертюра Ляпунова, «Желязова Воля» (подъ упр. автора), нѣсколько мелкихъ пьесъ Шопена въ инструментовкѣ Балакирева, фортепіанный концертъ e-moll (за фортепіанно талантливая малолѣтняя піанистка, Ирэна Энери).

Тѣ же вещи вошли въ программу шопеновскаго концерта Безплатной музыкальной школы (исполнялись оба фортепіанныхъ концерта знаменитаго композитора; превосходнымъ интерпретаторомъ ихъ явился г. Гофманъ).

Кромѣ названныхъ произведеній въ теченіе весенняго сезона гр. Шереметевъ далъ въ своихъ концертахъ «Эгмонта» и Пасторальную симфонію Бетховена, нѣсколько мелкихъ вещей Баха (2 прелюдіи, хоралъ, фуга), старинное, но проникновенное произведеніе Перголези «Stabat Mater (изъ солировавшихъ артистокъ отмѣчу г-жу Кобеляцкую-Ильину), менѣе старинную, но увы гораздо болѣе устарѣвшую и невыдержанную въ смыслѣ стиля оду-симфонію Давида «Пустыня», 2-ю симфонію и кантату «Весна» Рахманинова (въ кантатѣ отлично провелъ сольную партію г. Каченовскій) 4-ю симфонію Чайковскаго, рядъ отрывковъ изъ безподобныхъ «Мейстерзингеровъ» Вагнера и величественный «Te Deum» Берліоза (вещи Вагнера и Берліоза прошли подъ увѣреннымъ управленіемъ г. Гольденблюма).

На трехъ русскихъ симф. концертахъ исполнялись сочиненія Балакирева (красивая увертюра «Въ Чехіи»), Р.-Корсакова (музыка къ драмѣ Мея «Псковитянка», рядъ превосходныхъ оркестровыхъ эпизодовъ, заимствованныхъ изъ 2-й редакціи «Псковитянки» и не вошедшихъ въ окончательную печатную редакцію оперы), недавняго юбилера Кюи (отрывки изъ «Ратклифа», скерцо-ор. 2, Тарантелла, фортепіанныя и вокальныя мелочи), Скрябина (1-я симфонія, кажущаяся произведеніемъ очень наивнымъ, мѣстами даже вульгарнымъ по сравненію съ позднѣйшими опусами автора), Глазунова (скучноватый «прологъ въ память Гоголя» и любопытная «Фин-

ская фантазія» — одно изъ новѣйшихъ сочиненій автора). Прелестны новинки, принадлежащія перу Лядова—капризная, причудливая «Кикимора» и въ высшей степени поэтичный «Женскій образъ» (часть сюиты «Изъ Метерлинка»). Чрезвычайно затѣйливо и эффектно по оркестровкѣ, хотя не слишкомъ содержательно по музыкѣ «Зачарованное царство» (1-я часть симфонической трилогіи «Жаръ-Птица») Черепнина. Авторъ злоупотребляетъ давно всѣмъ пріѣвшимися «цѣлотонными» гармоніями. Дирижерами на русскихъ симф. концертахъ выступали гг. Глазуновъ, Лядовъ и Черепнинъ. Солировали г-жи Збруева (колоритно инструментованная Лядовымъ «Пѣсня Хиври» изъ «Сорочинской Ярмарки» Мусоргскаго, довольно блѣдная по музыкѣ Легенда Спендіарова, «Бэда-проповѣдникъ» на текстъ Полонскаго), Петренко («Для береговъ отчизны дальней» Бородина въ инструментовкѣ Глазунова), Николаева (романсы Кюи), Брикъ (фортепіанные прелюды Кюи), г. Налбандьянъ (скрипичная фантазія Витоля). Особый интересъ представило участіе во 2-мъ концертѣ Скрябина, сыгравшаго рядъ мелкихъ пьесъ собственнаго сочиненія. Къ сожалѣнію, залъ Дворянскаго собранія слишкомъ великъ и параденъ для интимной поэзіи скрябинскихъ композицій, скрябинскаго туше. Игра артиста—нервная, нѣсколько манерная, изысканно красивая, но съ постоянными намеками на какіе-то изломы, надрывы настроенія. Обаянію такой игры подпадаешь тѣмъ легче, чѣмъ меньше помѣщеніе, въ которомъ ее слушаешь. Вся огромная пететическая фантастика въ сочиненіяхъ, какъ и въ игрѣ Скрябина, была бы, можетъ быть, ясно ощутима лишь въ маленькой, полутемной комнатѣ.

Много симфоническихъ новинокъ исполнялось на концертахъ Придворнаго оркестра, но большинство изъ этихъ новинокъ, по музыкальному интересу своему, не возвышалось надъ уровнемъ посредственной музыки. Вотъ краткій перечень главнѣйшихъ сочиненій, исполненныхъ минувшей весной: Симфонія h-moll Фольбаха, симфоническая поэма «Минехаха» Кауна, увертюра къ комедіи Гольдони «Синигалія», симфонія d-moll Сандова (необыкновенно длинная и слабая), концертная увертюра Копылова; на вечерѣ въ честь Гайдна (20 января) исполнялись нѣкоторыя малоизвѣстныя

сочиненія этого стараго автора (кантата «Аріадна въ Наксосѣ», увертюра къ оперѣ «Isola disabitata»). Солистами на вечерахъ Придворнаго оркестра выступали г-жи Эрдели (талантливое исполненіе весьма скучной фантазіи для арфы Дюбуа), Отто (изящный романсъ Дюпарка «Invitation au Voyage»), Андреева-Шкилондзь, Кобеляцкая-Ильина (отличныя исполнительницы сольныхъ партій въ сочиненіяхъ Гайдна), гг. Алоизъ (2-й віолончельный концертъ Ванъ-Гоэнса), недавно поселившійся въ Петербургѣ талантливый віолончелистъ Бильдштейнъ (очень ординарныя варіаціи Бёльмана) и др. Въ одномъ изъ концертовъ Придворнаго оркестра (8 апрѣля) оркестромъ управлялъ несравненный Никишъ (вещи Бетховена, Вагнера, 5-я симфонія Чайковскаго).

Среди камерныхъ вечеровъ высокое художественное наслажденіе доставили 3 камерныхъ концерта Зилоти, состоявшіеся при участіи Казальса, Изаи и г-жи Герхардтъ. Первый исполнялъ сюиту c-moll Баха, сонаты Шопена и Сенъ-Санса (c-moll). Въ дивномъ исполненіи Изаи мы слышали сонату F-dur Баха, довольно расплывчатую по содержанію сонату Леке (французскій неоклассикъ, ученикъ Франка) и красивѣйшую «Поэму» Шоссона. Г-жа Герхардтъ, впервые посѣтившая Петербургъ, оказалась первоклассной концертной пѣвицей. Замѣчательная жизненность ея исполненія ничуть не нарушаетъ его глубокой стильности,—качество, встрѣчающееся не часто и свойственное, между прочимъ, обоимъ вышеназваннымъ мэтрамъ смычковой игры. Интрепретація такихъ аристократовъ своего искусства, какъ Изаи, Казальсъ, Герхардтъ (или нашъ Шаляпинъ), равно далека какъ отъ избытка «души», такъ и отъ сухой прилизанности, всегда осуществляя собою идеальное равновѣсіе между «нутромъ» (очень горячимъ) и головой (очень умной). «Дебютный» репертуаръ германской пѣвицы состоялъ изъ вещей, не внушающихъ ни малѣйшихъ подозрѣній въ своей великой художественной цѣнности. Она исполняла пѣсни Бетховена, Шуберта, Брамса, Штрауса, Вольфа, Грига. Въ этомъ краткомъ обзорѣ я бы, конечно, не упомянулъ имени аккомпаніатора, если бы въ этой роли не выступилъ въ данномъ случаѣ самъ Никишъ, превращавшій каждую пьесу въ дивный дуэтъ голоса съ роялемъ.

Очень любопытенъ былъ органный концертъ, который явился въ видѣ иллюстраціоннаго отдѣленія къ лекціи (объ органной музыкѣ), прочтенной проф. Буличемъ (изъ серіи лекцій, организованныхъ г. Ермаковымъ). Здѣсь исполнялся рядъ произведеній А. Габріэли, (1510—1586) Шейдта (1587—1654), Фрескобальди (1583—1644), Пахельбеля (1653—1706), Букстехуде (1637—1707), Клерамбо (1676—1749), Баха, Мендельсона, Франка, Видора, Регера.

Славный «Чешскій квартетъ», неизмѣнно пользующійся вполнѣ заслуженными симпатіями петербургской публики, далъ минувшей весной 3 концерта (квартеты Гайдна, Бетховена, Шуберта, Чайковскаго, Дворжака). Значительный интересъ представляла программа концерта Московскаго квартета (гг. Могилянскій, Ильченко, Бакалейниковъ, Зиссерманъ). Артисты сыграли между прочимъ, чрезвычайно характерный и оригинальный, но весьма рѣдко исполняемый квартетъ Дебюсси. Участвовавшій въ концертѣ піанистъ г. Бауэръ удачно передалъ вещи Моцарта, Брамса, грандіозную Прелюдію и фугу» Франка и изумительную по красотѣ звуковыхъ сочетаній «Ундину» Равеля. Пьеса эта составляетъ одну изъ частей сюиты «Gaspard de la Nuit», сочиненной авторомъ лишь въ прошломъ году, и по неимовѣрной роскоши и изысканной пряности своего гармоническаго содержанія, представляетъ собою одинъ изъ самыхъ любопытныхъ, самыхъ крайнихъ, самыхъ талантливыхъ и въ то же время самыхъ трудныхъ (для исполнителя) образцовъ того «импрессіонистскаго» стиля письма, который нынѣ такъ усердно разрабатываетъ вся передовая французская музыкальная молодежь.

Содержательны были также программы камерныхъ вечеровъ, устроенныхъ піанистомъ В. Дроздовымъ (Тріо Чайковскаго, квинтетъ Шумана, прелестное и малоизвѣстное тріо Брамса для скрипки, валторны и фп.); г-жей Сандрой Беллингъ (красивое лирико-колоратурное сопрано) въ сотрудничествѣ съ даровитымъ віолончелистомъ г. Беке (чудесная віолончельная соната Эккльса, «Benedictus» изъ Мессы h-moll Баха, оригинальныя сонаты Моцарта для 2 скрипокъ, віолончели и органа, романсы Глинки, Даргомыжскаго, Чайковскаго, Р.-Корсакова, бар. Остенъ-Сакена); г. Зилоти въ сотрудничествѣ съ г-жей Забѣлой-Врубель (Тріо Чайковскаго въ исп.

Зилоти, Ауэра и Вержбиловича; романсы и пѣсни Р.-Корсакова, Бородина, Мусоргскаго, Штрауса, Вольфа, Регера).

Изъ концертовъ иностранныхъ артистовъ, весною дававшихъ въ Петербургѣ свои концерты, необходимо упомянуть о концертѣ замѣчательнаго и своеобразнаго поэта фортепіанной игры г. Пюньо (при участіи выдающагося скрипача г. Спольдинга), о самостоятельномъ Lieder-Abend'ѣ вышеупомянутой пѣвицы Ю. Кульпъ (пѣсни Шуберта, Брамса, Штрауса, Вольфа); къ «иностранцамъ» надо отнести и Гофмана, навѣщающаго Россію черезъ каждые 2—3 года. Изъ обширной серіи Clavier-Abend'овъ, даннымъ Гофманомъ минувшей зимой въ Петербургѣ, послѣдніе вечера состоялись въ весеннемъ сезонѣ (произведенія Глюка, Бетховена, Баха, Гайдна, Шопена, Шумана, Листа).

Изъ скрипачей, кромѣ упомянутаго г. Спольдинга, назову еще г. Губермана, серія концертовъ котораго также захватила собой оба полусезона минувшаго коцертнаго года. Программы весеннихъ концертовъ г. Губерманы были по прежнему содержательны. Сочный тонъ и блестящая техника артиста достойны самыхъ высокихъ похвалъ.

Изъ отечественныхъ піанистовъ, дававшихъ у насъ самостоятельные концерты съ незаигранной программой, особенно слѣдуетъ отмѣтить г. Романовскаго (соната fis-moll Брамса, его же Lilbes-Lieder Walzer, «Интермеццо», «Баллада» и «Скерцо», «Героическій маршъ» Листа, мало-извѣстныя мелочи Грига, Регера) и г. Рихтера («Патетическій концертъ», «Легенда о св. Францискѣ Ассизскомъ» и фантазія-соната Листа, прелестныя «Симфоническія варіаціи» Франка, мелкія вещи Глазунова, Скрябина, Лядова). Какъ исполнитель-художникъ г. Романовскій является въ настоящее время однимъ изъ генераловъ многочисленной арміи нашихъ піанистовъ. Изъ піанистокъ отмѣчу даровитыхъ сестеръ Штемберъ, программа совмѣстнаго концерта которыхъ заключала въ себѣ произведенія преимущественно нѣмецкихъ классиковъ, а также вещи Бородина, Скрябина, Чеснокова и очень рѣдко исполняемую, несмотря на выдающіяся достоинства этой вещи, 2-ю серію листовскихъ «Années de pélérinage».

Двойной интересъ представляли концерты піанистовъ-композиторовъ Метнера и Л. Николаева, явившихся отличными интерпретаторами цѣлаго ряда своихъ сочиненій.

Въ неглубокихъ, но очень изящныхъ и мастерски сдѣланныхъ вещахъ Л. Николаева чувствуется извѣстное тяготѣніе автора къ французскому стилю. Метнеръ, наоборотъ, съ ногъ до головы нѣмецъ. Бетховенъ, Шуманъ, Брамсъ—вотъ его духовные учителя. Музыка Метнера весьма любопытна съ технической точки зрѣнія. Остроумная ритмика съ обильнымъ примѣненіемъ сложныхъ, синкопо-образныхъ комбинацій, затѣйливыя гармоніи, удачное и увѣренное пользованіе контрапунктомъ, наконецъ, блестящая разработка чисто-піанистической стороны,—таковы главные плюсы музыки Метнера. Къ сожалѣнію, не одна внѣшняя суровость музыкальной рѣчи Метнера способна оттолкнуть иной разъ отъ его сочиненій. Къ суровости, къ жесткости стиля можно привыкнуть, но съ чѣмъ рѣшительно трудно помириться, это — съ проскальзывающими у Метнера то здѣсь, то тамъ весьма недвусмысленными банальностями, съ чрезвычайной бѣдностью мелодическаго творчества, а въ особенности, съ непріятнымъ, ходульнымъ паѳосомъ, которымъ композиторъ столько же часто, какъ и тщетно, стремится прикрыть внутреннюю пустоту своихъ музыкальныхъ мыслей—темъ.

Изъ вокальныхъ вечеровъ особенно интересны были концерты г-жи Жеребцовой (при участіи тенора, г. Андреева, — въ программѣ произведенія Вольфа, Штрауса, Мусоргскаго, чудесный «Панъ» Р.-Корсакова, поэтичныя «Колыбельныя» изъ «Дѣтскихъ пѣсенъ» Лядова; очень красивые новые романсы «Сталактиты» и «Фонтаны» С. Танѣева; очень поэтичныя вещи Стравинскаго, «Весна Монастырская» и «Пастораль» и пр.); г-жи Яновой (Вечеръ испанской музыки,—характерные и абсолютно неизвѣстные у насъ образцы творчества Pedrell'a, національныя пѣсни въ обработкѣ Insegna, Lamote de Grignon, E. Moullé, Morales, Serracant, Guervôs, F. Alio; фортепіанныя вещи, Manuel de Falla, Granados и Альбеница въ исп. г. Романовскаго, колоритный фортепіанный квинтетъ Турина).

Лучшія впечатлѣнія оставили также пѣвицы Андреевой-Шкилондзь и Шварсалонъ-ди-Гарда, впервые выступавшія въ Петербургѣ съ самостоятельными концертами. Обѣ артистки составили программы, свидѣтельствовавшія о значительной высотѣ и щепетильности ихъ музыкальныхъ вкусовъ.

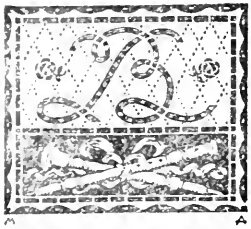
Обладающая превосходнымъ и гибкимъ сопрано, г-жа Андреева-Шкилондзь чрезвычайно музыкально передала рядъ вещей Моцарта, Шуберта, Брамса, Вольфа, Регера, Мусоргскаго (между прочимъ «Mon Etoile» изъ «парижской» серіи), Р.-Корсакова, Чайковскаго и пр. Г-жа Шварсалонъ-ди-Гарда, по общему стилю и интеллигентности интерпретаціи приближающаяся къ Олениной д'Альгеймъ, явилась прекрасной исполнительницей обширнаго ряда шедевровъ европейской и русской музыки (тѣ же Брамсъ, Вольфъ, Регеръ, Мусоргскій, а также Глюкъ, Штраусъ, Дебюсси).

Пріѣзжала весной въ Петербургъ и сама Оленина д'Альгеймъ. Ея не особенно пріятный по звучности голосъ за послѣднее время видимо окрѣпъ. Интонація стала чище. Но центръ тяжести ея исполненія лежитъ по прежнему въ яркости и богатствѣ его экспрессивной стороны. Артистка дала три концерта. Она пѣла Баха, Шуберта, Шопена, Берліоза, Листа, Глинку, Даргомыжскаго, Мусоргскаго, Ляпунова, пѣла одно хуже, другое — лучше, но среди лучшихъ моментовъ бывали такіе, когда — если можно такъ выразиться — вдохновеніе воспріятія нашего поднималось на ту же высоту, какъ вдохновеніе исполненія, какъ вдохновеніе самого творчества. А это и есть то самое, къ чему стремится артистка, взявшая эпиграфомъ къ одной изъ книжекъ основаннаго ею (въ Москвѣ) «Дома пѣсни» слѣдующія слова: «Твореніе искусства существуетъ только тогда, когда оно соединяетъ въ одномъ сознаніи поэта, исполнителя и слушателя. Если не достаетъ одного изъ нихъ, — твореніе искусства подобно безплодному зародышу, стеблю безъ цвѣтка, дереву безъ плода. Но, если ихъ тщательныя заботы, позволятъ богамъ вложить зародышъ въ землю и развить сѣмя въ растеніе, которое цвѣтетъ и приноситъ плоды, — Нектаръ, источаемый поэзіей, сладостенъ и охмѣляется имъ пламенный Индра».

МОСКВА.

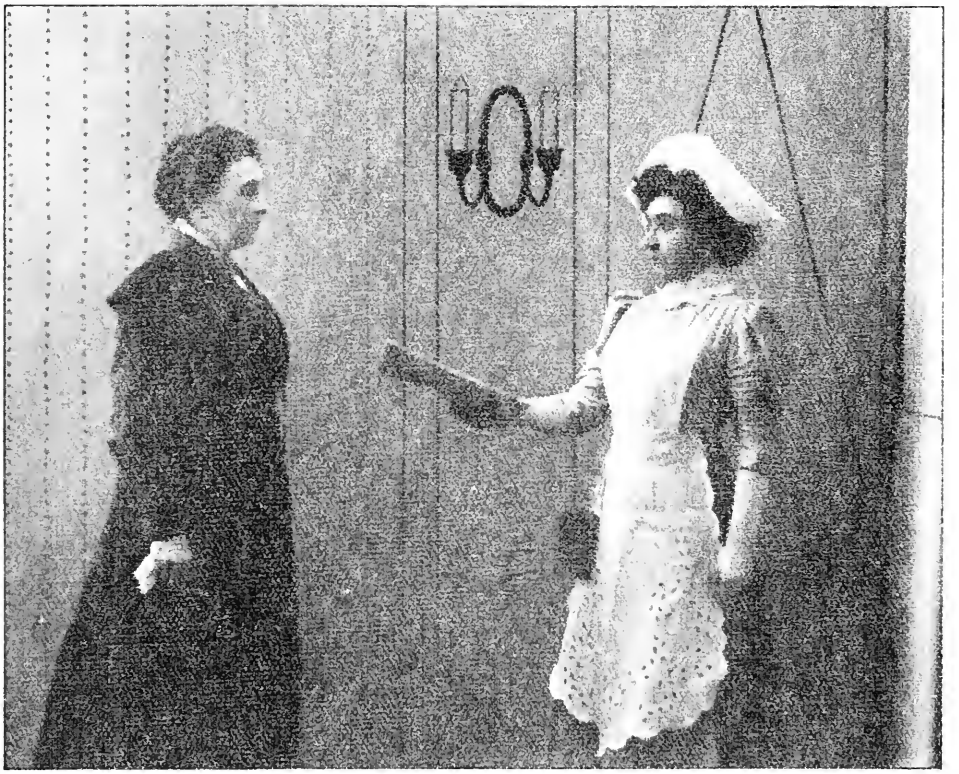
МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА.



Въ своихъ ежемѣсячныхъ московскихъ письмахъ я пытался дать рядъ точныхъ, не подтушеванныхъ ни studio, ни іга, фотографій Малой сцены за этотъ, только что закончившійся театральный годъ. Годъ былъ для нея исключительно важный, знаменательный. Старый щепкинскій домъ, переживъ тяжелое лихолѣтіе, сдвигался съ мертвой точки и въ чрезвычайномъ напряженіи энергіи и художественныхъ силъ возвращалъ себѣ вниманіе и симпатіи московскаго общества.

Нужно подвести теперь, на исходѣ года, хотя нѣкоторые итоги, подсчитать достигнутое. Годъ начинался при такомъ оживленіи надеждъ и подъ горячія, дружныя пожеланія искреннихъ друзей Малаго театра, больно чувствовавшихъ его недавнія злоключенія, скорбѣвшихъ о потемнѣніи его славы. Они расходились лишь въ сравнительной оцѣнкѣ различныхъ причинъ этихъ злоключеній и этого помраченія былой славы. Одни искали ихъ главнымъ образомъ внутри самого театра, въ подмѣнѣ благородной и благотворной традиціи мертвящею, опутывающею рутиною, въ невниманіи къ жизни и молодости, въ разрывѣ съ эволюціею сценическаго искусства и драматургіи. А другіе, напротивъ, полагали, что самъ театръ тутъ—безъ вины виноватый, что охлажденіе интереса къ Малому театру есть лишь, говоря словами одного серьезнаго обозрѣвателя его жизни въ этомъ сезонѣ,—«печальное доказательство того, что и въ области искусства надъ вкусами большинства властвуетъ сила моды» («Москов. Еженедѣльникъ», № 17). И въ самомъ театрѣ одни были готовы, передъ лицомъ печальныхъ фактовъ, къ покаянному признанію: «nostra culpa, nostra maxima culpa»; другіе-же, ничему горькимъ опытомъ не наученные, предпочитали самообольщаться



М. Н. ЕРМОЛОВА ВЪ РОЛИ ФРУ АЛЬВИНГЪ и В. Н. РЫЖОВА ВЪ РОЛИ РЕГИНЫ.
«ПРИВИДѢНІЯ», Г. ИБСЕНА.

МОСКВА.

МОСКОВСКІЕ ТЕАТРЫ.

Н. ЭФРОСА

Въ своихъ ежемѣсячныхъ московскихъ письмахъ я пытался давать рядъ точныхъ, не подтушеванныхъ ни studio, ни ігы, фотографій Малой сцены за этотъ, только что закончившійся театральный годъ. Годъ былъ для нея исключительно важный, знаменательный. Старый щепкинскій домъ, переживъ тяжелое лихолѣтіе, сдвигался [illegible] въ чрезвычайномъ напряженіи энергіи и художественныхъ [illegible] возвращать себѣ вниманіе и симпатіи московскаго общества.

Нужно подвести теперь, на исходѣ года, хотя нѣкоторые итоги, подчеркнуть достигнутое. Годъ начинался при такомъ оживленіи надеждъ и подъ [illegible] дружныя пожеланія искреннихъ друзей Малаго театра, больно [illegible] недавнія злоключенія, скорбѣвшихъ о потемнѣніи его [illegible]. Они расходились лишь въ сравнительной оцѣнкѣ различныхъ причинъ [illegible] злоключеній и этого помраченія былой славы. Одни искали ихъ [illegible] образомъ внутри самого театра, въ подмѣнѣ благородной и [illegible] традиціи мертвящею, опутывающею рутиною, въ невниманіи [illegible] молодости, въ разрывѣ съ эволюціею сценическаго искусства [illegible]. А другіе, напротивъ, полагали, что самъ театръ тутъ—безъ [illegible], что охлажденіе интереса къ Малому театру есть лишь, [illegible] одного серьезнаго обозрѣвателя его жизни въ этомъ сезонѣ,— [illegible] того, что и въ области искусства надъ вкусами [illegible] «силы моды» («Москов. Еженедѣльникъ», № 17).

[illegible] были готовы, передъ лицомъ печальныхъ фактовъ, [illegible] другіе же [illegible] ученные, предпочитали самообольщаться

и прятать подъ презрительными жестами уязвленное самолюбіе. Было для Малаго театра настоящимъ счастьемъ, что новый его руководитель, кн. А. И. Сумбатовъ, принадлежалъ не ко второй, но къ первой изъ этихъ двухъ категорій. Онъ не старался переложить весь отвѣтъ за случившееся на обстоятельства, театру постороннія, но искренно и смѣло принималъ большую долю вины и на самый театръ. Это было надежнымъ залогомъ, что истинныя причины будутъ отысканы, раскрыты, и ихъ вредное дѣйствіе, если и не вполнѣ парализовано, то значительно ослаблено. Это давало и мнѣ основаніе высказать, въ началѣ сезона, надежду, что «отойдутъ въ область воспоминанія «черные годы»,—какъ говорилъ кн. Сумбатовъ въ своей рѣчи труппѣ,—а въ дѣйствительности вернутся годы былые, въ которые такъ высоко вознеслась репутація старѣйшаго русскаго театра». (Русск. Вѣд», № отъ 30-го августа 1910 г.).

Въ какой мѣрѣ пожеланія и надежды друзей Малаго театра сбылись? Съ радостью или разочарованіемъ встрѣчаютъ они конецъ перваго реформаціоннаго сезона? Имѣютъ-ли основанія съ вѣрою ждать слѣдующаго? Я попробую отвѣтить. Но прежде чѣмъ сдѣлать это, прежде чѣмъ подсчитать итоги, я долженъ, чтобы была полна серія моихъ сезонныхъ фотографій, нѣсколько остановиться на послѣдней постановкѣ театра, которая пришлась на самый конецъ театральнаго года и потому еще не попала въ рамки моихъ ежемѣсячныхъ обозрѣній.

Двѣнадцатою постановкою этого большого и разнообразнаго сезона былъ «Очагъ», мѣткая комедія соціальныхъ и политическихъ нравовъ, которою годъ назадъ Октавъ Мирбо надѣлалъ въ Парижѣ столько шума и даже вызвалъ на премьерѣ враждебныя демонстранціи. Талантливость Мирбо—внѣ спора. Можетъ быть уступая популярнымъ главарямъ современной парижской сцены, такимъ, какъ Бернстейнъ, Батайль, Доннэ и Эрвье, въ техническомъ мастерствѣ и спеціально-театральномъ блескѣ, въ изобрѣтательности по части сценическихъ эффектовъ,—Мирбо всегда значительнѣе ихъ въ выборѣ темъ и матеріала. Не замыкаясь въ тѣсный кругъ любовной психологіи и любовныхъ коллизій, онъ острѣе всматривается въ язвы сов-

ременнаго общества, безпощаднѣе въ своихъ обличеніяхъ, разоблаченіяхъ и сатирическихъ выпадахъ. Таковъ онъ въ своихъ многочисленныхъ романахъ, привлекшихъ къ нему широкое вниманіе, таковъ и въ немногихъ пьесахъ. Почти всегда его изображенія попадаютъ не въ бровь, а въ глазъ. Остріе его сатиры. въ которой больше презрѣнія, чѣмъ негодованія, отточено тонко, закалено крѣпко, и язвитъ оно въ самыя больныя мѣста. Такъ было и съ «Очагомъ». И уязвленные подняли, корчась отъ боли и злости, негодующій шумъ:

— Онъ оклеветалъ Францію, онъ обдалъ ее грязью, показалъ ея нравы въ зеркалѣ, умышленно и злостно искривленномъ. Лжецъ! Клеветникъ!

Мирбо, съ усмѣшкою Мефистофеля, собралъ въ своей комедіи цѣлый букетъ пороковъ. Онъ переплелъ искусною рукою элементы жизни государственной, общественной, семейной. И украсившееся этимъ вѣнкомъ изъ «цвѣтовъ зла» современное парижское общество предстало въ достаточно не привлекательномъ, отталкивающемъ видѣ. Тотъ благотворительный «очагъ», который далъ пьесѣ названіе, и въ которомъ воспитанницъ истязали на садическую потѣху сановитыхъ и богатыхъ старичковъ, а деньги уходили въ карманы облеченныхъ общественнымъ уваженіемъ благотворителей,—этотъ «очагъ»—еще далеко не худшій изъ гнойниковъ, вскрываемыхъ Октавомъ Мирбо. Кстати, если бы Мирбо писалъ свою пьесу полутора годами позднѣе, онъ могъ-бы и эту ея часть еще обогатить весьма эффектными и яркими подробностями—изъ послѣднихъ разоблаченій о сестрѣ Кандидѣ. Но комедія благотворительности, которая тутъ начинаетъ уже отливать красками трагическими,—одна не могла-бы дать значительной общественной пьесы. И не произвела-бы такого оглушающаго эффекта, не вызвала-бы такого взрыва негодованій и криковъ о клеветѣ. Мало-ли что бываетъ въ какихъ-то «очагахъ», въ которыхъ орудуютъ m-lles Рамберъ и сестры Кандиды! И мало-ли какіе скверные анекдоты знаетъ уголовная хроника! Еще типично-ли это? Такъ будутъ, конечно, говорить и по поводу сестры Кандиды...

Но надъ «очагомъ» разстилается картина куда болѣе широкая,—очень мѣткая, очень яркихъ красокъ и сильнаго письма. Авторъ никого не пощадилъ. Правительство, политическіе дѣятели, упадочная аристократія, которая прячетъ подъ громкими, историческими фамиліями и надутыми фразами самую обыкновенную денежную нечистоплотность; наглая плутократія, цинично вѣрующая во всевластіе денегъ, знающая, что les affaires sont les affaires, и убѣжденная, что все продается; духовенство, женщины,—всѣ объединены круговою порукою порока и продажности. Всѣ—куски одного цѣлаго, отъ котораго отлетѣла всякая чистота и всякая красота. Всѣ сочетаются въ очень стройную и столько-же скверную гармонію.

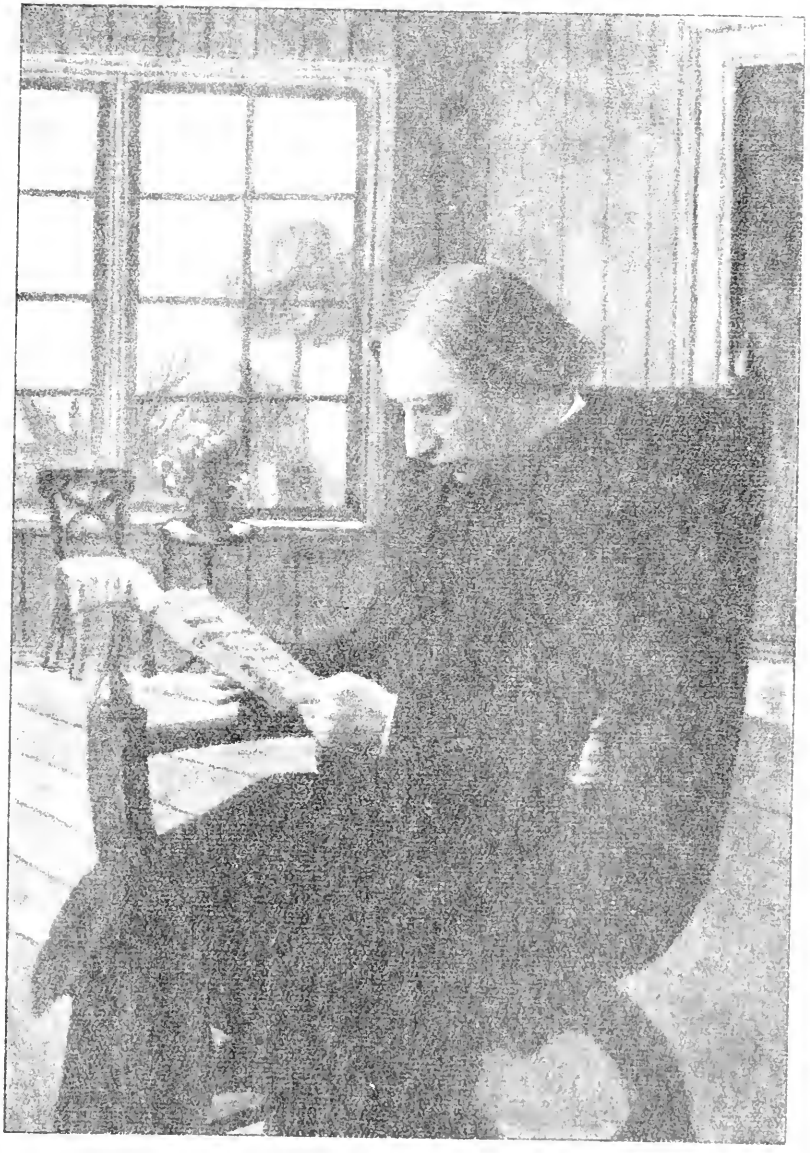
Мирбо со всѣхъ срываетъ маски, всѣхъ оголяетъ въ ихъ разложившейся сущности,—правительство и женщину, политику и мораль, носителей громкихъ титуловъ и держателей крупныхъ состояній. Не облитымъ сатирическимъ ядомъ остается изъ всѣхъ персонажей пьесы лишь одинъ юноша; но онъ—совершенно ничтожная въ пьесѣ величина, плохой статистъ ея фабулы, нужный лишь на то, чтобы героинѣ было въ кого влюбиться. Всѣ остальные, отъ центральныхъ лицъ и до эпизодическихъ фигуръ,—какъ на подборъ.

По своему сатирическому содержанію «Очагъ»—пьеса очень богатая, картина нравовъ—масштаба широкаго. Захвачено здѣсь весьма многое, хотя иное и отражено только слегка, точно мимоходомъ, ограничено эпизодомъ. Такой эпизодъ—визитъ бывшаго депутата Трипье къ предсѣдателю «очага» и сенатору Куртэну. Черезъ этого Трипье кабинетъ осуществляетъ здѣсь свою политику do, ut des. Хочетъ купить (и, повидимому, покупаетъ) молчаніе барона Куртэна по школьному вооросу; а за это кабинетъ ему продаетъ свое «сквозь пальцы» въ нечистомъ дѣлѣ «очага». Эпизодъ исчерпывается одною короткою сценою, но въ немъ политическая сатира показываетъ одно изъ самыхъ острыхъ своихъ жалъ, и въ немъ—зерно цѣлой политической комедіи. И это—не единственный эпизодъ такой цѣнности и такого интереса. И имъ весьма увеличивается значительность «Очага», потому что подъ сатиру, подъ обличеніе подводится широкое основаніе.

И оттого-же, отъ такихъ эпизодовъ вниманіе зрителя не падаетъ втеченіе всего спектакля, хотя онъ совсѣмъ не отличается компактностью, и акты его—длинные.

Эпизоды не заслоняютъ, однако, трехъ главныхъ героевъ комедіи. Первое вниманіе—милліонеру Бирону, ворочающему громадными дѣлами, диктующему условія биржѣ, и министерству. Мирбо не въ первый разъ рисуетъ такую фигуру. Здѣсь она показана во многихъ мѣткихъ чертахъ, разработана съ большимъ блескомъ. Чувствуется опьяненіе силою золота, которое даетъ такую великую власть, и презрѣніе къ подчиняющимся этой власти, а такъ какъ подчиняются ей всѣ,—презрѣніе ко всемъ и ко всему. Сквозятъ замѣтно и черты выскочки, homo novus'а на соціальной вершинѣ. Впрочемъ, въ психику богатства можно-бы, пожалуй, заглянуть и поглубже, чѣмъ это сдѣлалъ Мирбо, раскрыть въ ней и иныя, болѣе оригинальныя черты меньшей прямолинейности. Попробуйте, напримѣръ, сравнить героя Мирбо съ героемъ Найденовскаго «Богатаго человѣка». Или тутъ разница—не въ прозорливости и глубинѣ изображающихъ, а въ свойствахъ изображаемаго?..

Впрочемъ, Бирону надо быть главнымъ лицомъ въ любовной части пьесы, и автору — отдавать много вниманія его страсти къ красивой баронессѣ Куртэнъ, его дорогой любовницѣ. И этимъ неизбѣжно заслоняется другое содержаніе образа, то, которое я выше отмѣчалъ. Но и въ такомъ видѣ роль даетъ отличный матеріалъ исполнителю. И оба Бирона Малаго театра, гг. Южинъ и Бравичъ великолѣпно пользуются матерьяломъ, играютъ съ большою и мягкою виртуозностью, но придаютъ образу довольно различные оттѣнки. Г. Южинъ далекъ отъ желанія щадить своего Бирона, выпукло выдаетъ всѣ темныя его стороны. Но исполнитель не обдѣляетъ его силою, умомъ, горячимъ темпераментомъ. Чувствуется и большой характеръ, и бурная кровь. Г. Бравичъ дѣлаетъ его, врядъ-ли—съ достаточнымъ основаніемъ, и глупѣе, и дряблѣе, и добродушнѣе; Биронъ начинаетъ сбиваться на влюбленнаго, сластолюбиваго старичка, вся сила котораго—только въ богатствѣ. Все это мастерски сдѣлано и строго выдержано. Но это—врядъ-ли тотъ Биронъ, о которомъ Мирбо писалъ свой «Очагъ».

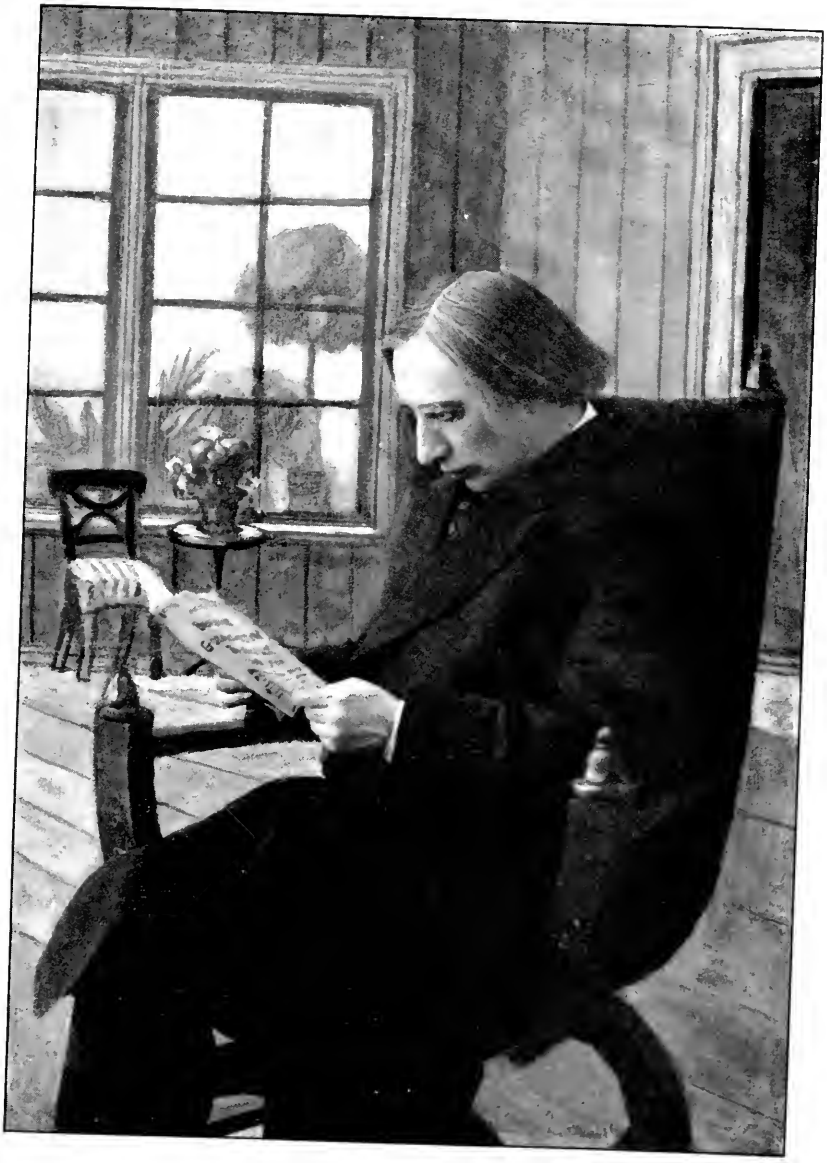


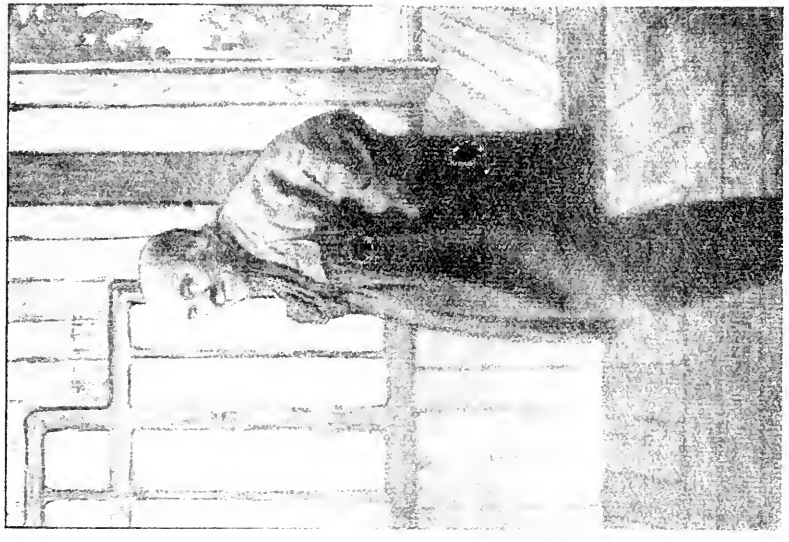
К. В. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ ПАСТОРА МАНДЕРСА.
«ПРИВИДѢНІЯ», Г. ИБСЕНА.

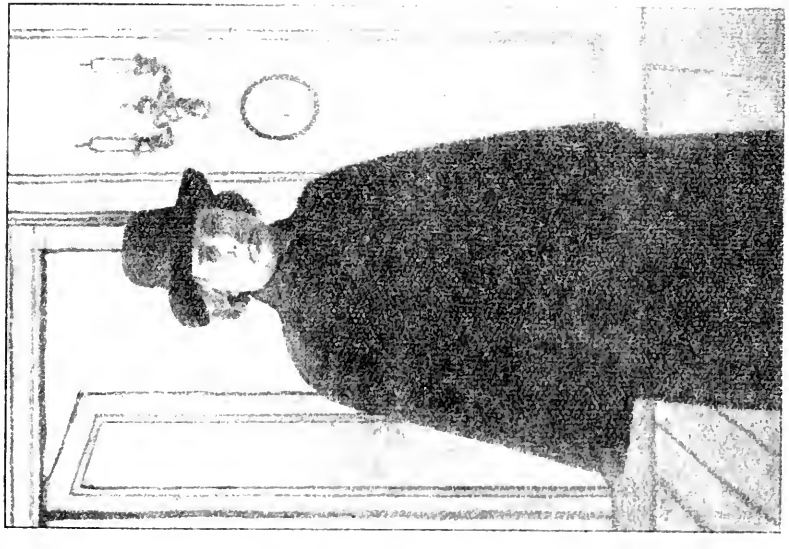
[illegible] плаетъ втеченіе
[illegible] тельностью, и акты

[illegible] трехъ главныхъ героевъ комедіи.
[illegible] Бирону, ворочающему громадными дѣлами,
[illegible] министерству. Мирбо не въ первый разъ
[illegible] она показана во многихъ мѣткихъ чертахъ,
[illegible] скомъ. Чувствуется опьяненіе силою золота,
[illegible] власть, и презрѣніе къ подчиняющимся этой
[illegible] подчиняются ей всѣ,—презрѣніе ко всемъ и ко всему.
[illegible] и черты выскочки, homo novus'а на соціальной вершинѣ.
[illegible] психику богатства можно-бы, пожалуй, заглянуть и поглубже,
[illegible] сдѣлалъ Мирбо, раскрыть въ ней и иныя, болѣе оригинальныя черты
[illegible] прямолинейности. Попробуйте, напримѣръ, сравнить героя Мирбо съ
героемъ Ибиценовскаго «Богатаго человѣка». Или тутъ разница—не въ про-
зорливости и глубинѣ изображающихъ, а въ свойствахъ изображаемаго?..

Впрочемъ Бирону надо быть главнымъ лицомъ въ любовной части
[illegible] и автору—отдавать много вниманія его страсти къ красивой
баронессѣ Куртэнъ, его дорогой любовницѣ. И этимъ неизбѣжно засло-
няется другое содержаніе образа, то, которое я выше отмѣчалъ. Но и въ
такомъ видѣ роль даетъ отличный матеріалъ исполнителю. И оба Бирона
Малаго театра, гг. Южинъ и Бравичъ великолѣпно пользуются матерьяломъ,
играютъ съ большою и мягкою виртуозностью, но придаютъ образу довольно
различные оттѣнки. Г. Южинъ далекъ отъ желанія щадить своего Бирона,
[illegible] выдаетъ всѣ темныя его стороны. Но исполнитель не обдѣляетъ
[illegible] силою, умомъ, горячимъ темпераментомъ. Чувствуется и большой
[illegible] и бурная кровь. Г. Бравичъ дѣлаетъ его, врядъ-ли—съ доста
[illegible] основаніемъ, и глупѣе, и дряблѣе, и добродушнѣе; Биронъ начинаетъ
[illegible]ваться на влюбленнаго, сластолюбиваго старичка, вся сила котораго—
[illegible] богат[illegible]. Все это мастерски сдѣлано и строго выдержано. Но
[illegible] иронъ, о которомъ Мирбо писалъ свой «Очагъ».







К. В. БРАВИЧЪ ВЪ РОЛИ МАНДЕРСА и О. А. ПРАВДИНЪ ВЪ РОЛИ ЭНГСТРАНДА.
«ПРИВИДѢНІЯ», Г. ИБСЕНА.

К. В. БРАВНЧР ВР РОЛИ МАНДЕРСА и О. А. ПРАВДИНР ВР РОЛИ ЭНСТРАНДА
«ПРИВИДЕНИЯ» Г. ИБСЕНА

Не совпадаетъ съ яснымъ замысломъ автора и та обрисовка барона Куртэна, какую даетъ въ Маломъ театрѣ г. Айдаровъ. Фигура эта—опредѣленно комическая; весьма убогій духъ и весьма утлая честность при весьма пышныхъ фразахъ о морали, гордости, собственномъ достоинствѣ. Это ни въ какомъ случаѣ не мученикъ благородства, не страдалецъ. У него не благородство, но ханжество, не умъ, но ограниченность, не искренній паѳосъ, но ходули. Онъ — только чучело благородства, набитое всякой моральной трухой. А исполнитель, повидимому, принялъ всю фразеологію Куртэна au serieux, наложилъ на пошлое и глуповатое лицо барона какой-то почти трагическій гриммъ. Какъ будто хотѣлъ г. Айдаровъ дать второе изданіе мистера Чильтерна изъ сыграннаго въ Маломъ театрѣ въ началѣ сезона «Идеальнаго мужа». Авторъ все время зло смѣется надъ своимъ героемъ, издѣвается надъ нимъ,—исполнитель ему сочувствуетъ, болѣетъ за него и хочетъ возвысить; но такая идеализація совершенно неосуществима; противъ нея—и ясный замыселъ автора, и все построеніе комедіи. Куртэнъ ничего не выигрываетъ, но роль очень проигрываетъ, а черезъ то—и пьеса.

Не пощадилъ Мирбо и женщину. Если вѣрить ему и его изображенію, — какъ сильно деградировала парижанка со времени Мопассана! Христіана Андерматтъ стала Терезой Куртэнъ, любовница упала до кокотки. Мирбо жестоко обнажаетъ ея пустую, нищую душу, которую даже любовь золотитъ только сверху, но ничѣмъ не наполняетъ, ничѣмъ не украшаетъ ея духовной и моральной незначительности. Настоящая жена Куртэна и любовница Бирона, отнюдь не выше ихъ. И все ея обновленіе подъ вліяніемъ любви къ какому-то красивому юношѣ, всѣ ея отреченія отъ богатой жизни, отъ роскоши — только игра, очень кратковременная, которой она и сама не вѣритъ. Биронъ очень циниченъ, но онъ правъ, когда въ лицо этой женщинѣ говоритъ, что совсѣмъ не вѣритъ новому ея «фазису», какъ ни пылки ея слова, и какъ ни рѣшительны по видимости ея рѣшенія.

И, вѣрная автору, такъ-же безпощадна къ Терезѣ Куртэнъ г-жа Лешковская, не придаетъ ей никакого сильнаго чувства, не углубляетъ ея

вздорной и пошлой, развращенной души. Въ первыхъ двухъ актахъ, порою даже кажется, что артистка слишкомъ ужъ жестока къ своей героинѣ, напрасно не хочетъ вѣрить ни одному свѣтлому и искреннему движенію ея души, что Тереза лучше и любовь ея выше. Но послѣдній актъ вполнѣ оправдываетъ такое отношеніе исполнительницы и такія краски ея исполненія. Уже не остается никакого сомнѣнія въ истинныхъ свойствахъ и истинной моральной цѣнности этой парижанки, кокотки душой и поведеніемъ. Г-жа Лешковская передаетъ это съ громаднымъ мастерствомъ, освѣщая тутъ свою игру большою ироніею къ Терезѣ.

Мелькомъ пришлось уже упомянуть о Трипье. Очень хорошо написанная, хотя только эпизодическая фигура. У насъ въ Маломъ театрѣ два отличныхъ изобразителя—гг. Правдинъ и Климовъ, новый артистъ Малой труппы, сумѣвшій въ одинъ сезонъ такъ замѣтно выдвинуться. Въ передачѣ г. Правдина много лукавства, вкрадчивости, ироніи. Тѣ же черты, и очень тонко, мягко переданныя,—у г. Климова. Только по внѣшности его Трипье—какой-то очень ужъ запущенный, потертый. Г. Правдинъ болѣе правъ, когда придаетъ этому дѣльцу изъ политическихъ кулисъ апломбъ и вульгарный шикъ.

Остальныя фигуры интересной комедіи, закончившей сезонъ Малаго театра,—куда меньшаго содержанія, интереса. Одни и совсѣмъ не обозначены сколько-нибудь характерно, какъ тотъ юноша, котораго полюбила Тереза и котораго играетъ г. Остужевъ, или аббатъ Ларозъ, изображаемый поочередно гг. Головинымъ и Лепковскимъ; другіе всетаки имѣютъ нѣкоторое характерное обозначеніе, — начальница «очага», гдѣ воспитанницъ запираютъ въ шкафъ, характерно изображаемая г-жами Турчаниновой и Грибуниной, дамы-благотворительницы, изображаемыя г-жами Антоновой, Алексѣевой, Благово и Камаровской, маклакъ Лерибль, изображаемый гг. Красовскимъ и Рыжовымъ.

Вмѣстѣ съ «Очагомъ» обыкновенно исполнялась поставленная нѣсколько ранѣе «Путаница» г. Бѣляева, изящный одноактный пустячокъ, дѣлающій попытку реставрировать старый водевиль. По пьесѣ разсыпаны блестки

остроумія, мѣткія бытовыя черточки. Въ центрѣ—роль Путаницы, которую съ большою легкостью, граціей и веселостью играетъ г-жа Гзовская, теперь разставшаяся съ Малымъ театромъ.

Оглянемся теперь нѣсколько назадъ, на прожитую Малымъ театромъ за годъ жизнь, на выполненную имъ большую работу, подсчитаемъ плюсы и минусы. Въ этомъ подсчетѣ обозначатся, вѣроятно, и нѣкоторыя прогностическія указанія на будущее. Прежде всего бросаются въ глаза и не могутъ быть подвергнуты никакому сомнѣнію, даже при большой склонности къ скепсису или недоброжелательности, два факта: громадность выполненной театромъ работы и крупный такъ-называемый внѣшній успѣхъ. За сезонъ театромъ дано двѣнадцать новыхъ постановокъ, сдѣланныхъ съ полною тщательностью, и среди нихъ нѣсколько очень сложныхъ—«Дмитрій Самозванецъ и Василій Шуйскій» Островскаго, «Идеальный мужъ» Оскара Уайльда, «Цезарь и Клеопатра» Бернарда Шоу, «Женитьба Фигаро» Бомарше. Кромѣ нихъ театромъ поставлены за этотъ сезонъ: «Привидѣнія» Ибсена, «Бѣдная невѣста» Островскаго, «Жены» Айзмана, «Болотные огни» Гнѣдича, «Старый обрядъ» Будищева, «Царь природы» Чирикова, «Въ старые годы» Шпажинскаго и «Очагъ» Мирбо. Всего—актовъ пятьдесятъ. Выполнить такую большую количественно работу было возможно только при чрезвычайномъ напряженіи энергіи, и актерской, и режиссерской. И дѣйствительно, весь сезонъ прошелъ въ напряженной работѣ всей труппы, въ непрерывныхъ репетиціяхъ, которыя почти все время шли одновременно на двухъ сценахъ. Проснувшаяся вѣра въ обновленіе театра обновила и силы, точно наполнила атмосферу театра озономъ. И напряженіе это должно было быть тѣмъ большимъ, что всѣ двѣнадцать, вновь инсценированныхъ, пьесъ имѣли двойной составъ исполнителей, и лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ отдѣльная роль имѣла одного исполнителя. Чѣмъ была вызвана такая двойная работа, я укажу ниже и тогда же укажу, въ какой мѣрѣ, на мой взглядъ, слѣдуетъ ее продолжать и впредь. Наконецъ, чтобы обозначить всю сумму продѣланной театромъ работы, нужно отмѣтить, что были затрачены очень большія силы на подготовку еще одной, тринадцатой,

пьесы, и она была уже совсѣмъ готова у театра, когда неожиданно выпала изъ репертуара... Итакъ, первый неоспоримый фактъ — очень большая работа театра, такое напряженіе силъ, которое возможно лишь въ исключительныхъ условіяхъ.

Другой безспорный фактъ—чрезвычайное повышеніе успѣха, выразившееся въ цифрахъ посѣщаемости театра и его сборовъ, сумма которыхъ превысила 300 тысячъ и значительно поднялась надъ суммами многихъ предыдущихъ лѣтъ. Ну, конечно, сборы—еще не мѣрило успѣха художественнаго. Но ихъ повышеніе, и такое значительное, ихъ крутой скачекъ вверхъ, съ несомнѣнностью говорятъ о приростѣ интереса къ данному театру, общественнаго вниманія къ работѣ этой сцены, въ теченіе ряда лѣтъ все терявшей такое вниманіе. «Годами придется завоевывать пошатнувшуюся популярность».—говорилъ новый руководитель Малаго театра въ началѣ этого сезона, въ уже упоминавшейся выше рѣчи. И статистика сборовъ съ достаточной убѣдительностью свидѣтельствуетъ, что начало, и серьезное, такому завоеванію положено, что если публика еще и не вернула вполнѣ театру свои былыя симпатіи и свою любовь, то уже вернула свое вниманіе, опять почувствовала живой интересъ къ работѣ этой сцены. Побѣждено равнодушіе, невниманіе и недовѣріе, въ атмосферѣ которыхъ Малый театръ такъ тяжело и уныло прожилъ нѣсколько предшествующихъ лѣтъ. Такую побѣду, какъ бы ни умалять ея значеніе, нельзя не считать очень цѣнною и важною. Это еще не «завоеваніе пошатнувшей популярности», но надежный къ тому приступъ, первое условіе его достиженія. Малый театръ—не частное предпріятіе, но государственное художественное установленіе. Балансъ прибылей и убытковъ не можетъ здѣсь имѣть самостоятельной цѣнности, и его глаза должны быть меньше всего устремлены въ сторону кассы и рапортичекъ съ цифрами вечерового сбора. Но, въ виду указанныхъ особенностей сезона, эта благопріятная статистика сборовъ получаетъ важное показательное значеніе.

Сезонъ составился изъ 235 спектаклей. Расчленимъ нѣсколько эту цифру. На долю новыхъ постановокъ приходится 192 спектакля, причемъ

максимальное число представленій имѣла комедія Шау «Цезарь и Клеопатра»—32 спектакля; «Идеальный мужъ» прошелъ 24 раза, «Дмитрій Самозванецъ»—22 раза, «Женитьба Фигаро»—18, «Привидѣнія» и «Царь Природы»—по 16, «Бѣдная Невѣста» и «Болотные огни»—по 14, «Жены»—13, «Въ старые годы»—10, «Очагъ», поставленный въ самомъ концѣ сезона,—7, «Старый обрядъ»—6. Общій сборъ съ новыхъ постановокъ, въ круглыхъ цифрахъ,—264 тысячи, при среднемъ сборѣ приблизительно въ 1.400 р. Сверхъ двѣнадцати новыхъ постановокъ театръ имѣлъ въ этомъ сезонѣ въ своемъ репертуарѣ еще одиннадцать пьесъ, въ которыхъ выразилось небогатое наслѣдіе прошлыхъ лѣтъ. Эти старыя пьесы заняли всего 43 спектакля, меньше одной пятой всего ихъ числа. Мы стоимъ тутъ передъ фактомъ, несомнѣнно, ненормальнымъ: центръ тяжести репертуара чрезмѣрно передвинутъ въ сторону новинокъ, и почти отсутствуетъ такъ называемый основной репертуаръ, незыблемая база и запасный фондъ театра. Обозначается одна изъ главныхъ задачъ, какія стоятъ предъ руководителями обновляющагося, выбирающагося на прямой, правильный путь театра: ихъ вниманіе должно быть направлено на то, чтобы такой порядокъ, явившійся результатомъ неправильной жизни театра въ нѣсколько предыдущихъ лѣтъ, измѣнился, чтобы образовалась сейчасъ указанная репертуарная база, стала достаточно широкой и позволила театру жить въ большей мѣрѣ, такъ сказать, на проценты съ ранѣе пріобрѣтеннаго репертуарнаго капитала. Необходимо накопить этотъ капиталъ, по возможности большой запасъ классическихъ, не знающихъ старости пьесъ, и нашихъ, и западныхъ классиковъ. Въ нѣсколько предыдущихъ лѣтъ Малый театръ игнорировалъ эту задачу. Въ результатѣ этого получилось, что театръ въ этомъ сезонѣ могъ воспользоваться лишь пятью-шестью пьесами, приблизительно съ 25 спектаклями. Такъ мало обогатился за тѣ годы театръ серьезными вкладами въ репертуаръ. Истинный его резервъ составляли лишь немногія пьесы Островскаго, которыхъ было, съ двумя вновь возобновленными, семь, при 53 спектакляхъ. Если прибавить семь представленій «Ревизора», русская классическая драматургія заняла

приблизительно четверть всѣхъ спектаклей сезона 60, причемъ въ общую сумму годового сбора дала 67.000 руб. Какими постановками настоящій сезонъ отразится въ будущемъ репертуарѣ, что прибавитъ къ основному фонду? По всѣмъ вѣроятіямъ въ него поступятъ и будутъ питать репертуаръ пьесы Бомарше и Ибсена и двѣ пьесы Островскаго, т. е. третья часть работъ этого сезона. Если театръ будетъ придерживаться той же пропорціи, онъ, хотя и не очень быстро, но вѣрно составитъ свой основной репертуаръ и тѣмъ выполнитъ одну изъ самыхъ важныхъ своихъ задачъ, исправитъ одинъ изъ большихъ грѣховъ прошлаго. Судя по репертуарному плану на будущій сезонъ, въ репертуаръ будутъ возвращены такія необходимыя его части, какъ «Горе отъ ума» и «Гроза», образцовая русская комедія и образцовая русская трагедія.

Какъ было отмѣчено, 60 спектаклей сезона были отданы русскимъ классикамъ, 39—иностраннымъ, образцамъ европейской драматургіи. Остальные 136 спектаклей отданы новой драматургіи, въ томъ числѣ 73 спектакля—русской, 63—иностранной. Если припомнить, что прячется за этими цифрами, особенно за цифрою русскихъ «новыхъ» спектаклей, придется безспорно, признать, что до половины всего числа спектаклей были отданы произведеніямъ, представляющимъ интересъ больше новизны, чѣмъ глубины, и не имѣющимъ права претендовать на крупное художественное значеніе. Конечно, положеніе очень грустное. Театръ, конечно, и самъ понимаетъ, что тутъ—наиболѣе уязвимое его мѣсто, и критика становится особенно aisée. Но, вѣдь, театръ призванъ отражать и современную жизнь, современныя выраженія вѣчныхъ страстей и коллюзій, и потому не можетъ онъ порывать связи съ современной драматургіей. И въ тѣ печальныя полосы послѣдней, когда уровень ея невысокъ, когда пополняется она произведеніями только второразрядными, стоитъ передъ сценою альтернатива: или совсѣмъ отказаться быть зеркаломъ современности, современнаго человѣка съ его интересами, чувствами, мыслями, увлеченіями, страданіями, или же, разъ считаетъ она такое отреченіе невозможнымъ, примирить художественную требовательность съ существующимъ художественнымъ уров-

немъ драматургіи. Сейчасъ драматургія, и наша, и западная, какъ разъ въ такой незавидной полосѣ, и всюду въ театрахъ стонъ стоитъ, что нечего играть. Острое разочарованіе въ модернистской литературѣ, въ которой еще недавно виднѣлись выходъ и спасеніе, и все та же томящая неудовлетворенность драматургіею стараго склада. Пресловутый кризисъ театра, по скольку онъ—кризисъ драматургіи, отнюдь не кончился, даетъ себя чувствовать по прежнему очень больно. У насъ даже больнѣе, чѣмъ гдѣ нибудь. Указанная выше грустная репертуарная альтернатива стоитъ такимъ образомъ, предъ Малымъ театромъ во всей своей остротѣ. Къ тому же этотъ театръ подчиненъ еще и дѣйствію нѣкоторыхъ спеціальныхъ причинъ, не въ немъ, а надъ нимъ помѣщающихся, которыя еще больше ограничиваютъ просторъ его репертуарнаго выбора. Альтернативу Малый театръ рѣшаетъ для себя въ пользу отраженій современности, правильно считаетъ своею обязанностью давать мѣсто и явленіямъ текущей драматургіи, а не замыкаться лишь въ реставраціяхъ прекрасной старины, а потому съ неизбѣжностью долженъ мириться съ тѣмъ, что сейчасъ уровень его новаго репертуара только средній, и въ мотивированіи его выборовъ очень часто фигурируетъ компромиссное faute de mieux. И такъ будетъ продолжаться до тѣхъ поръ, пока не наступятъ лучшіе дни драматургіи, и уже не придется лавировать между двумя требованіями. Насколько можно судить по оглашеннымъ свѣдѣніямъ о репертуарѣ будущаго сезона, и этотъ репертуаръ, въ своей современной части, составленъ при такомъ лавированіи. Осуждать за это не приходится. Нужно только желать, чтобы, какъ бы сильно не давила необходимость, мѣра художественной требовательности не очень понижалась, а мѣра вынужденной художественной уступчивости не очень возрастала, такъ какъ плохую современную драматургію отражать ужъ и совсѣмъ не стоитъ. «Faute de mieux» — начало очень растяжимое, а потому опасное...

Впрочемъ, въ репертуарѣ истекшаго сезона эта опасность почти не давала себя знать. Были въ репертуарѣ безусловно интересные образцы новой западной драматургіи, которымъ не уготовлено, правда, мѣсто въ

пантеонѣ искусства, которые быстро отцвѣтутъ, но которые стòятъ вниманія, не только по характерности для ихъ авторовъ, но и по внутреннимъ качествамъ. Таковы и «Идеальный мужъ» Оскара Уайльда, во многомъ отражающій оригинальность мысли и изящество стиля знаменитаго автора «Портрета Доріана Грея», и «Цезарь и Клеопатра» блестящаго англійскаго парадоксалиста Шоу, и «Очагъ» Мирбо, положительныя достоинства котораго отмѣчены въ этомъ моемъ письмѣ. Меньшаго интереса— пьесы нашихъ драматурговъ, сыгранныя за этотъ сезонъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ въ «Женахъ» Айзмана и въ «Старомъ обрядѣ» Будищева, затронуты значительныя волнующія моральныя проблемы современности, въ другихъ, какъ въ «Болотныхъ огняхъ» Гнѣдича и «Царь природы» Чирикова,—лишь непритязательныя картины современныхъ русскихъ нравовъ. Но ни разрѣшеніе проблеммъ, ни изображеніе нравовъ не захватили зрителя сколько-нибудь глубоко. И врядъ-ли хотя одна изъ этихъ новыхъ пьесъ переживетъ свой первый театральный годъ, врядъ-ли хотя одинъ изъ образовъ, несмотря на очень большую иногда яркость и силу его сценическаго воплощенія, врѣжется на долго въ память.

Таково положеніе репертуара. Я не старался его прикрашивать. Но и тутъ есть несомнѣнный шагъ впередъ по сравненію съ недавнимъ прошлымъ. Во-первыхъ, нѣкоторое накопленіе «фонда». Во-вторыхъ, отсутствіе пьесъ, которыя вызвали бы къ себѣ опредѣленно и рѣшительно отрицательное отношеніе, только засоряли-бы сцену, какъ бывало иной разъ раньше. Въ-третьихъ былъ открытъ сюда доступъ авторамъ, до того игнорировавшими Малымъ театромъ. Будущее должно быть отмѣчено дальнѣйшимъ совершенствованіемъ этихъ сторонъ, поскольку къ тому даетъ возможность состояніе драматургіи, насколько примирима высокая художественная требовательность съ необходимостью питаться и современною драматургіею.

Гораздо больше свободенъ театръ въ другой своей части, собственно въ сценѣ, въ совершенствованіи своего исполненія, въ подъемѣ его общаго уровня. Малый театръ всегда славился своею труппою, былъ богатъ актерскими силами. Онѣ создавали его большую славу, онѣ привлекали къ нему

горячую любовь. Но tractu temporis эта сила нѣсколько истощилась, и уровень исполненія, при замѣчательныхъ отдѣльныхъ исполнителяхъ, понизился. Сложною сѣтью причинъ и условій было это вызвано, не сразу, но постепенно, отъ сезона къ сезону. Я не стану сколько-нибудь подробно разбираться въ этихъ переплетающихся, перекрещивающихся причинахъ. Но несомнѣнно, что главными причинами было неправильное питаніе труппы новыми силами и недостаточная возможность для этихъ новыхъ силъ раскрываться, совершенствоваться, выростать въ хорошихъ замѣстителей тѣхъ, которые выбывали изъ строя или оттѣснялись непобѣдимымъ временемъ съ боевыхъ театральныхъ позицій. Малый театръ прежде думалъ только о настоящемъ, слишкомъ мало—о будущемъ. День грядущій, какъ будто не заботилъ. И когда онъ пришелъ,—онъ оказался богатымъ злоключеніями. Зазіяли въ труппѣ пробѣлы. И опять, какъ въ выборѣ новыхъ пьесъ, но уже исключительно по винѣ театра, приходилось отдавать роли такимъ-то исполнителямъ лишь faute de mieux... Иногда—и очень талантливымъ, богато одареннымъ актерамъ, но раньше не получившимъ возможности усовершенствовать свои дары, изощрить свое искусство, надежно освоиться съ пріемами работы и даже съ подмостками. Истекшій сезонъ тѣмъ особенно отраденъ, что онъ рѣшительно порвалъ съ такою прошлою практикою, что въ немъ ясно обозначилась забота именно о будущемъ, о правильномъ раскрытіи имѣющихся въ труппѣ силъ, надеждъ и возможностей и о регулярномъ ея питаніи со стороны. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи было сдѣлано нѣсколько очень удачныхъ шаговъ, и почти всѣ новыя пріобрѣтенія театра вполнѣ оправдали себя, оказались дѣйствительными обогащеніями труцпы. Этими первыми шагами дѣло не исчерпывается. Пополненія продолжаются, внимательно и заботливо. Вѣрная организація этой стороны жизни Малаго театра теперь дѣлается особенно настоятельною, такъ какъ прекратило свое существованіе московское Императорское театральное училище, которое до сихъ поръ было главнымъ поставщикомъ молодыхъ актеровъ Малому театру. Хорошій-ли это былъ поставщикъ, и сколько проигралъ театръ отъ того, что училище было даже какъ-бы

поставщикомъ-монополистомъ,—разбирать здѣсь не стану. Во всякомъ случаѣ, этотъ источникъ изсякъ. И надо замѣнить его другимъ,—широкимъ общеактерскимъ резервуаромъ. Когда-то онъ великолѣпно питалъ Малую сцену. Но черпать изъ него—дѣло трудное, оно требуетъ и очень пристальнаго вниманія, и правильной, свободной отъ случайнаго характера организаціи.

Еще важнѣе была задача—умѣло и успѣшно использовать наличную силу, тѣ величины, какія еще не выкристаллизовались, не нашли раньше полнаго опредѣленія и выраженія. Такими величинами труппа Малаго театра богата. Но нужно было дать имъ выработаться, нужно было искусно развернуть эту артистическую армію, и въ интересахъ даннаго сезона, и еще больше—въ интересахъ будущаго. Нужно было дать всѣмъ такую работу, чтобы ничто не осталось подъ спудомъ, и чтобы все, что есть цѣннаго, обнаружило себя, хотя-бы лишь, какъ возможность. И эта задача доминировала, повидимому, въ дѣятельности руководителей театра. Они не заслоняли ни одной изъ крупныхъ, уже давно оформившихся, давно популярныхъ величинъ, но заботливо выдвигали впередъ и тѣ силы, которыя стояли въ тѣни. Конечно, больше всего именно въ этихъ цѣляхъ были введены въ этомъ сезонѣ такъ увеличившіе общую работу театра двойные составы исполнителей. При очень большой труппѣ лишь такъ получилась возможность надѣлить, если и не всѣхъ, то большинство, хорошею работою, позволить имъ заявить о себѣ и работать надъ собою, готовить себя для будущихъ художественныхъ свершеній. И результаты получились въ первый-же годъ отличные.

Призывъ къ работѣ окрылилъ надежды и энергію. Настроеніе въ театрѣ стало бодрое и приподнятое, въ которомъ спорится всякое дѣло. И замѣтно выдвинулся цѣлый рядъ актеровъ и актрисъ, заявилъ о своей талантливости, о способности ярко и заразительно жить чувствами и рисовать характерные образы. Въ своихъ ежемѣсячныхъ обозрѣніяхъ я особенно заботливо отмѣчалъ эти силы, ихъ работу, ихъ достиженія. Не стоитъ перебирать теперь ихъ имена. За одинъ сезонъ они сумѣли обратить на

себя вниманіе и въ театрѣ, и внѣ театра. Группа эта достаточно многочисленная и разнообразная. Она, правильно развивающаяся и заботливо питаемая, по мѣрѣ нужды, новыми силами, обезпечитъ Малому театру вѣрное будущее. И эта группа, рядомъ съ признанными главарями Малой сцены, съ ея лучшими героями, оставшимися отъ блестящаго прошлаго, будетъ нести главную сценическую работу теперь. И въ томъ, что такая группа ясно обозначались, въ томъ, что такія силы получили возможность засвидѣтельствовать о себѣ и усовершенствовать себя, что получили онѣ, или начинаютъ получать признаніе, котораго заслуживаютъ,—одна изъ самыхъ цѣнныхъ заслугъ и истекшаго сезона, и руководителей театра, и одинъ изъ надежнѣйшихъ залоговъ будущаго.

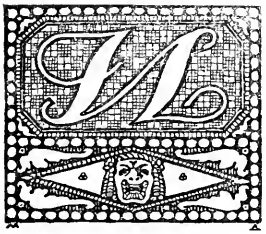
Мѣра, удачно использованная въ истекшемъ сезонѣ—двойные составы исполнителей—будетъ примѣняться въ слѣдующемъ сезонѣ. Но такъ какъ у этой мѣры были двѣ задачи—и давать возможно большему числу актеровъ работу, и давать имъ возможность обнаружить себя,—размѣры ея примѣненія должны съужаться съ достиженіемъ этой второй задачи. Экзаменовать труппу и отдѣльныя ея составныя части ad infinitum—врядъ ли есть надобность. Въ годъ-другой не можетъ не опредѣлиться, кто на что способенъ, что отъ кого можно ожидать. Произойдетъ нужный отборъ. Одни надежды сбудутся, другія отпадутъ. Всетаки—актеры для театра, а не театръ для актеровъ. Можно мириться временно съ тѣмъ, что данная пьеса въ одинъ спектакль идетъ лучше, въ другой хуже, въ зависимости отъ состава исполнителей. Но, конечно, должны остаться лишь спектакли лучшіе, какіе только достижимы при данномъ уровнѣ труппы. Это отнюдь не говоритъ противъ двойныхъ составовъ исполнителей. Мы видѣли въ истекшемъ сезонѣ многія роли, исполняемыя двумя исполнителями въ равной мѣрѣ удачно, интересно, хотя и по разному, въ разныхъ трактованіяхъ и освѣщеніяхъ. И это останется. Но должно остаться только въ такой мѣрѣ, поскольку не идетъ въ разрѣзъ съ задачею театра—достигать возможно совершенныхъ спектаклей. Было бы только нецѣлесообразно мѣру переходнаго времени признать постояннымъ закономъ.

Таково, въ самыхъ общихъ чертахъ, достигнутое театромъ за сезонъ. Было бы поспѣшностью и самообольщеніемъ говорить, что уже всѣ надежды осуществлены, что дѣло уже сдѣлано, и возрожденіе наступило. Работа по поднятію этого славнаго театра только еще начата. Многое еще впереди. Трудный лежитъ путь. На немъ стерегутъ и разочарованія, и ошибки. Но на этомъ пути хорошо пройденъ первый этапъ. Умалять его значеніе и его важность могутъ лишь или оцѣнщики очень пристрастные, у которыхъ часто мѣняются мѣрила, или друзья очень страстные, которые хотятъ, чтобы все сдѣлалось въ дорогомъ ихъ учрежденіи сразу, однимъ взрывомъ. Сдѣланъ важный шагъ. Поддерживаемый общимъ вниманіемъ, подбадриваемый общимъ сочувствіемъ, Малый театръ, надо надѣяться, сумѣетъ сдѣлать и слѣдующіе, пойдетъ своимъ путемъ неуклонно и взойдетъ, наконецъ, на вершину, на которой ему надлежитъ стоять. Домъ Щепкина, про который еще недавно говорили, кто—съ сокрушеніемъ, кто—съ злорадствомъ, что онъ разваливается, что живая жизнь уже отлетѣла изъ его стѣнъ,—показалъ, что стоитъ крѣпко, что онъ не только славное воспоминаніе, но и хорошая надежда, что жизнь въ немъ не умерла и не умретъ. Не всѣ недуги излечены, но всѣ они—излечимые. Малый театръ будетъ опять здоровымъ и сильнымъ. Дѣлая такой итогъ прожитому году, его обозрѣватель можетъ испытывать только радость.

БОЛЬШОЙ ТЕАТРЪ.

ОПЕРА ВЪ 1909—1910 ГГ.

Ю. ЭНГЕЛЯ.



ИСТЕКШІЙ сезонъ въ Большомъ театрѣ открылся 30 августа (по старинному обычаю «Жизнью за Царя») и закончился 25 апрѣля («Лебединымъ озеромъ»). Такимъ образомъ, сезонъ длился, какъ и всегда, почти восемь мѣсяцевъ. Но чтобы получить число, такъ сказать «рабочихъ дней» въ сезонѣ, надо изъ этихъ 240 дней вычесть дни, когда спектакли въ Большомъ театрѣ не ставились: нѣкоторые праздники, многіе кануны праздниковъ, три недѣли Великаго поста и т. п.

Прежде, когда Большой театръ бывалъ закрытъ (по крайней мѣрѣ для русскихъ спектаклей) весь Великій постъ, число спектаклей за весь сезонъ равнялось обыкновенно 165—170. Число это, конечно, увеличилось, когда Большой театръ сталъ функціонировать и втеченіе четырехъ недѣль Великаго поста. Въ сезонѣ 1907—1908 г. оно равнялось уже 190, въ 1908—1909 поднялось до 211, а въ только что истекшемъ сезонѣ достигло 214, —цифры, ранѣе небывалой, «рекордной» [1]). Если скачокъ отъ 170 до 190 спектаклей въ сезонъ вполнѣ объясняется вышеуказанной причиной (спектакли постомъ), то, чтобы понять скачокъ отъ 190 до 211 и даже 214, надо принять во вниманіе еще одно новое обстоятельство: развитіе утреннихъ спектаклей въ Большомъ театрѣ. Такіе утренники въ прежнія времена давались только на Рождество, на Святой, да въ нѣкоторые табельные дни. Въ истекшемъ же сезонѣ ихъ дано было цѣлыхъ 33, т. е. 15,4% общаго числа спектаклей

---

[1]) По сравненію съ нѣмецкими или французскими «казенными» театрами и эта цифра, впрочемъ, является весьма низкой.

за сезонъ [1]). Изъ этихъ утренниковъ 26 пришлось на долю оперы и 7—на долю балета.

Всего за сезонъ въ Большомъ театрѣ поставлено было 23 оперы и 12 балетовъ [2]). Изъ общаго числа 214 спектаклей опера заняла 166 (77,6%), балетъ (22,4%). Какая разница съ тѣмъ, что было лѣтъ 10 тому назадъ, когда изъ общаго числа спектаклей на долю балета приходилось 35% (въ 1898—1899 г.) или даже 42% (въ 1899—1900 г.)!

Изъ 23 поставленныхъ за сезонъ оперъ 13 русскихъ выдержали 111 представленій и 10 иностранныхъ—55 представленій (изъ нихъ пять французскихъ—29 представленій, три нѣмецкихъ—16 и двѣ итальянскихъ—10). Такимъ образомъ и по числу оперъ (56,5% общаго количества) и особенно по числу спектаклей (66,9% общаго количества) на долю русской музыки падаетъ крупный перевѣсъ. Такой перевѣсъ болѣе или менѣе замѣчается и вообще въ послѣдніе годы, переставшіе давать пищу раньше раздававшимся—и нѣкогда справедливымъ—ламентаціямъ по поводу того, будто на Императорской сценѣ изъ-за иностранной музыки не даютъ хода русской. Да въ настоящее время этотъ перевѣсъ является дѣломъ не только правильно-понятой «оперной политики» государственнаго художественнаго учрежденія. но оправдываетъ себя и матеріально, ибо идетъ на встрѣчу вкусамъ публики, все болѣе тяготѣющимъ къ родному искусству. Послѣднее видно, между прочимъ, и изъ того, что каждая русская опера выдержала за сезонъ въ среднемъ 8,5 представленій, тогда какъ каждая иностранная только 5,5.

Впервые поставлены были въ Большомъ театрѣ въ истекшемъ сезонѣ двѣ оперы, обѣ русскія: «Золотой пѣтушокъ» Римскаго-Корсакова (6 ноября) и «Кавказскій плѣнникъ» Кюи (16 декабря). И та, и другая исполнялись

[1]) Частные театры за послѣдніе годы развиваютъ въ этомъ направленіи еще болѣе интенсивную дѣятельность. Въ оперѣ Зимина, напримѣръ, число утренниковъ за истекшій сезонъ составляло 25% общаго числа спектаклей.

[2]) «Фея куколъ» и «Тщетная предосторожность» при этомъ разсчетѣ приняты за одинъ балетъ, такъ какъ шли въ одинъ вечеръ. Такъ что, собственно говоря, поставлено было не 12, а 13 балетовъ.

уже и ранѣе: «Золотой пѣтушокъ» увидѣлъ свѣтъ впервые на сценѣ частной московской оперы Зимина 24 сентября 1909 г.; «Кавказскій плѣнникъ» на петербургской Маріинской сценѣ въ 1883 г. «Золотой пѣтушокъ» не только послѣдняя опера Римскаго-Корсакова, но вмѣстѣ съ тѣмъ и одно изъ его прекраснѣйшихъ произведеній. Оттого исполненіе «Пѣтушка» на сценѣ Большого театра явилось не только естественной данью великой памяти геніальнаго композитора, но и видной исторической датой въ исторіи русской музыки и самого Большого театра [1]). Всего за сезонъ «Золотой пѣтушокъ» шелъ на сценѣ Большого театра 12 разъ, причемъ не надо забывать, что одновременно опера шла также и въ театрѣ Зимина. Постановкой «Кавказскаго плѣнника» Большой театръ ознаменовалъ пятидесятилѣтіе композиторской дѣятельности Ц. А. Кюи, опера эта всего шла 8 разъ (въ томъ числѣ 2 раза утромъ [2]).

Какъ возобновленную оперу слѣдуетъ отмѣтить «Валкирію» Вагнера (12 марта 1910 г.). Вмѣстѣ съ «Лоэнгриномъ», возобновленнымъ въ прошломъ году, «Валкирія» отводитъ, наконецъ, въ Большомъ театрѣ нѣкоторое мѣсто и Вагнеру, безъ котораго немыслимъ въ наше время никакой *полный* оперный репертуаръ. Всего за сезонъ «Валкирія» шла 5 разъ [3]).

Оперный репертуаръ сезона 1909—1910, съ обозначеніемъ выпавшаго на каждую оперу количества спектаклей, представляется въ слѣдующемъ видѣ:

---

[1]) Составъ исполнителей на первомъ представленіи былъ слѣдующій: Додонъ—г. Осиповъ, Гвидонъ—г. Гарденинъ, Афронъ—г. Чистяковъ, Полканъ—г. Толкачевъ, Амелфа—г-жа Синицына, Звѣздочетъ—г. Боначичъ, Шемаханская царица—г-жа Нежданова, Золотой пѣтушокъ—г-жа Попелло-Давыдова. Капельмейстеръ — г. Сукъ, режиссеръ—г. Шкаферъ. Декораціи Коровина.

[2]) Составъ исполнителей на первомъ представленіи: Казенбекъ—г. Петровъ; Фатима—г-жа Гукова, Маньямъ—г-жа Павлова, Абубекеръ—г. Грызуновъ, Фехердинъ—г. Трезвинскій, Плѣнникъ—г. Собиновъ. Капельмейстеръ г. Федоровъ, сценическая постановка—г. Лосскаго.

[3]) Составъ исполнителей: Брунгильда—г-жа Балановская, Зигмундъ—г. Боначичъ, Зиглинда—г-жа Калиновская-Докторъ, Фрика—г-жа Павлова, Хундингъ—г. Трезвинскій. Капельмейстеръ—г. Сукъ.

«*Евгеній Онѣгинъ*» Чайковскаго	13	разъ	(4 утр.)
«*Золотой пѣтушокъ*» Римскаго-Корсакова	12	»	
«*Майская ночь*» его-же	12	»	(4 утр.)
«*Карменъ*» Бизе	10	»	(6 утр.)
«*Русалка*» Даргомыжскаго	10	»	(5 утр.)
«*Жизнь за Царя*» Глинки	10	»	(1 утр.)
«*Вертеръ*» Масснэ	9	»	(2 утр.)
«*Садко*» Римскаго-Корсакова	8	»	
«*Русланъ и Людмила*» Глинки	8	»	
«*Кавказскій плѣнникъ*» Ц. Кюи	8	»	(2 утр.)
«*Игорь*» Бородина	7	»	
«*Борисъ Годуновъ*» Мусоргскаго	7	»	
«*Демонъ*» Рубинштейна	6	»	
«*Пиковая дама*» Чайковскаго	6	»	
«*Лоэнгринъ*» Вагнера	6	»	
«*Лакме*» Делиба	6	»	
«*Зимняя сказка*» Гольдмарка	5	»	
«*Аида*» Верди	5	»	(1 утр.)
«*Травіата*» его-же	5	»	
«*Валькирія*» Вагнера	5	»	
«*Неронъ*» Рубинштейна	4	»	
«*Искатели жемчуга*» Бизе	3	»	(утр.)
«*Ромео и Джульета*» Гуно	1	»	

Такимъ образомъ, изъ старыхъ постановокъ [1]) на первомъ планѣ стоятъ, по примѣру многихъ предыдущихъ лѣтъ, «Онѣгинъ», «Карменъ» да «Жизнь за Царя». «Демонъ», обычно бывшій ихъ сосѣдомъ, на этотъ разъ отошелъ въ тѣнь. «Фаустъ», вмѣстѣ съ «Карменъ», долго принадлежавшій къ излюбленѣйшимъ у насъ иностраннымъ операмъ, вотъ уже третій сезонъ, какъ вовсе снятъ съ репертуара Большого театра.

Какъ видно изъ вышеприведенныхъ данныхъ, столпомъ репертуара былъ въ истекшемъ сезонѣ Римскій-Корсаковъ, три оперы котораго выдер-

[1]) «Майскую ночь» надо также считать за новую постановку, потому что въ прошломъ году она успѣла пойти только два раза (два послѣдніе спектакля сезона—юбилей Гоголя).

В. Л. СОБИНОВЪ ВЪ РОЛИ РУССКАГО ПЛѢННИКА.
«КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ» Ц. КЮИ.

«[illegible]» Чайковскаго	13	разъ	(4 утр.)
«[illegible]окъ» Римскаго-Корсакова	12	»	
[illegible] его-же	12	»	(4 утр.)
[illegible]	10	»	(6 утр.)
[illegible]ржскаго	10	»	(5 утр.)
[illegible] *Царя*» Глинки	10	»	(1 утр.)
[illegible]» Масснэ	9	»	(2 утр.)
[illegible]» Римскаго-Корсакова	8	»	
[illegible]ань и Людмила» Глинки	8	»	
«*Кавказскій плѣнникъ*» Ц. Кюи	8	»	(2 утр.)
[illegible] Бородина	7	»	
[illegible] *Годуновъ*» Мусоргскаго	7	»	
[illegible]» Рубинштейна	6	»	
[illegible]вая дама» Чайковскаго	6	»	
«*Лоэнгринъ*» Вагнера	6	»	
«*Лакме*» Делиба	6	»	
«*Зимняя сказка*» Гольдмарка	5	»	
«*Аида*» Верди	5	»	(1 утр.)
«*Травіата*» его-же	5	»	
«*Валькирія*» Вагнера	5	»	
«*Нерон*ъ» Рубинштейна	4	»	
«*Искатели жемчуга*» Бизе	3	»	(утр.)
«*Ромео и Джульета*» Гуно	1	»	

Такимъ образомъ, изъ старыхъ постановокъ [1]) на первомъ планѣ стоятъ, по примѣру многихъ предыдущихъ лѣтъ, «Онѣгинъ», «Карменъ» да «Жизнь за Царя». «Демонъ», обычно бывшій ихъ сосѣдомъ, на этотъ разъ отошелъ въ тѣнь. «Фаустъ», вмѣстѣ съ «Карменъ», долго принадлежавшій къ излюбленнѣйшимъ у насъ иностраннымъ операмъ, вотъ уже третій сезонъ, какъ вовсе снятъ съ репертуара Большого театра.

Какъ видно изъ вышеприведенныхъ данныхъ, столпомъ репертуара въ настоящемъ сезонѣ Римскій-Корсаковъ, три оперы котораго выдер-

---

[illegible] надо также считать за новую постановку, потому что въ [illegible] пойти только два раза [illegible]

«КАВКАЗСКІЙ ПЛѢННИКЪ» Ц. КЮИ.
В. Л. СОБИНОВЪ ВЪ ОБЛИКѢ ПЛѢННИКА.

жали 32 представленія. Затѣмъ идетъ Чайковскій, съ двумя операми и 19 представленіями (если прибавить сюда два балета Чайковскаго, шедшіе въ Большомъ театрѣ, то на долю композитора придутся 4 произведенія, выдержавшихъ 31 представленіе). За Чайковскимъ — Глинка (2 оперы, 18 представленій), Даргомыжскій (1—10), Рубинштейнъ (2—10), Кюи (1—8), Бородинъ (1—7), Мусоргскій (1—7). Произведенія новаго поколѣнія русскихъ композиторовъ вовсе не ставились.

Изъ иностранныхъ композиторовъ больше всего отведено было Бизе (2 оперы—13 представленій), Вагнеру (2—11) и Верди (2—10); затѣмъ идутъ Масснэ (1—9); Делибъ (1—6), Гольдмаркъ (1—5), Гуно (1—1).

БАЛЕТЪ.

СЕРГѢЯ МАМОНТОВА.

БАЛЕТНЫЙ сезонъ въ Московскомъ Большомъ театрѣ открылся 2-го сентября 1909 г. возобновленіемъ «Волшебнаго зеркала» г. Корещенко, съ молодой балериной г-жей Балашовой, въ главной роли и г-жей Болдиной въ роли мимы. Изъ мужского персонала въ первомъ спектаклѣ участвовали г.г. Мордкинъ, Щипановъ и др.

Для второго балетнаго представленія 6-го сентября была поставлена «Дочь Фараона», съ прима-балериной г-жей Гельцеръ въ заглавной роли и г-жей Ѳедоровой 2-й въ роли невольницы. Англичанина исполнялъ г. Мордкинъ, а Эѳіопскаго царя г. Чудиновъ. Залъ былъ переполненъ элегантной публикой.

16-го сентября шла «Раймонда» съ г-жей Гельцеръ, Мордкинымъ, Сидоровскимъ, Щипановымъ и др. Солистами выступили въ мазуркѣ г-жа Пожицкая и г. Остроградскій, въ чардашѣ—г-жи Девальеръ, Шелепина и гг. Блохинъ и Голейзовскій.

20-го сентября была поставлена «Баядерка» съ г-жей Гельцеръ и Балашовой и гг. Валининымъ и Мордкинымъ. 27-го—«Донъ-Кихотъ» съ г. Чудиновымъ въ заглавной роли, г-жей Коралли въ роли Дульцинеи и г. Кузнецовымъ—Санчо-Панса. Участвовали также г-жа Ѳедорова 2-я, гг. Мордкинъ и Козловъ 1-й. Солистками выступали г-жи Балашова, Балдина, Домашева, Павлова и г. Валининъ.

Шестымъ по счету балетнымъ спектаклемъ 30-го сентября была «Спящая красавица», причемъ Аврору исполняла г-жа Болдина, короля г. Сидоровъ, королеву г-жа Некрасова, злую фею въ 1 разъ г. Кузнецовъ, принца Дезирэ г. Валининъ. Бѣлую кошку танцовала г-жа Гельцеръ, голубую птицу г-жа Мосолова 1-я. Успѣхъ балета, какъ и всегда былъ очень большой.

Въ октябрѣ состоялось пять балетныхъ представленій. 4-го числа шелъ любимый балетъ москвичей, «Лебединое озеро» съ участіемъ г-жъ Гельцеръ, Ѳедоровой 2-й, Балашовой, Мендесъ и гг. Мордкина, Козлова 2-го, Новикова и Остроградскаго. Публика принимала исполнителей очень тепло.

11-го сентября была дана «Раймонда» съ г-жей Гельцеръ, а 14-го въ первый разъ въ сезонѣ «Конекъ-Горбунокъ». Царь-дѣвицу исполняла г-жа Балашова, Иванушку—г. Рябцевъ, Хана—г. Мордкинъ, ханшу—г-жа Ѳедорова 2-я. Ожившими коврами выступили г-жи Домашева, Николаева 2-я, Грекова 1-я и Павлова. Уральскій танецъ съ выдающимся успѣхомъ исполненъ былъ г-жей Коралли и г. Козловымъ 2.

18-го октября была исполнена «Жизель» и дивертисментъ. Въ «Жизели» выступили г-жи Коралли, Болдина, г.г. Мордкинъ, Чудиновъ и др., а также въ первый разъ въ качествѣ солистокъ танцовщицы послѣдняго выпуска московскаго театральнаго училища г-жи Фриманъ и Зейзинъ. Въ дивертисментѣ танцовали г-жи Балашова, Болдина и Коралли, гг. Мордкинъ, Волининъ и Козловъ 1-й. Публикѣ дивертисментъ очень понравился.

25-го октября шла «Дочь Фараона» съ прежними исполнителями, за исключеніемъ г. Тихомирова, игравшаго англичанина и г. Гулина, танцовавшаго негра. Поклонниковъ лотоса исполняли г-жа Павлова и г. Валининъ.

Въ теченіе ноября балетныхъ спектаклей состоялось шесть. 1-го шелъ «Донъ-Кихотъ» съ прежнимъ составомъ, 4-го—«Спящая красавица», тоже съ прежнимъ составомъ, 8-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Коралли—Одеттой и Одиліей и г. Валининымъ—принцемъ. 15-го ноября была поставлена «Раймонда» съ г-жей Гельцеръ въ заглавной роли и гг. Тихомировымъ и Чудиновымъ, 22-го «Баядерка» съ старымъ составомъ.

29-го числа шла въ первый разъ въ сезонѣ «Коппелія» въ исполненіи г-жа Гельцеръ. Франца исполнялъ г. Тихомировъ, въ роли китайца очень характерень былъ г. Кузнецовъ. Чардашъ съ блескомъ протанцовали г-жа Ѳедорова 2-я и г. Мордкинъ, солистками выступили г-жи Андерсонъ, Маклецова, Мендесъ и Павлова.

На долю декабря выпало девять балетныхъ спектаклей.

2-го числа шло «Лебединое озеро» съ г-жей Коралли, причемъ тріо танцовали въ первый разъ г-жи Балдина, Мосолова 1-я и Козловъ 1-й. 6-го декабря въ день тезоименитства Государя Императора данъ былъ безплатный утренній спектакль для учащихся, шелъ «Конекъ-Горбунокъ» съ обычнымъ составомъ исполнителей, при чемъ малороссійскую пляску танцовали г-жи Пожицкая и г. Лопуховъ, недавно переведенный изъ Петербурга. 13-го декабря должна была идти «Жизель», но по болѣзни г-жи Коралли ее пришлось замѣнить «Конькомъ-Горбункомъ» съ г-жей Балашовой въ роли Царь-дѣвицы. 26-го декабря исполнялось «Волшебное зеркало» съ г-жами Балдиной и Пожицкой и г. Козловымъ 1-мъ въ роли принца. 27-го было поставлено «Дочь Фараона» съ г-жами Гельцеръ, Ѳедоровой 2-й и г. Тихомировымъ. Праздничная публика принимала исполнителей съ неподдѣльнымъ энтузіазмомъ. 28-го декабря утромъ опять шелъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жей Балашовой, а уральскій танецъ исполняли г-жа Балдина и г. Козловъ 2-й. 29-го, опять таки утромъ, былъ исполненъ «Донъ-Кихотъ» и 30-го утромъ-же «Спящая красавица». Аврору исполняла г-жа Балдина, бѣлую кошку—г-жа Гельцеръ, голубую птицу г-жа Маклецова. Изъ солистовъ участвовали въ балетѣ г-жи Балашова, Домашова, Павлова, Станиславская и гг. Валининъ и Рябцевъ.

31-го декабря утромъ исполнено было «Лебединое озеро» съ г-жей Гельцеръ и Тихомировымъ. Въ составѣ солистовъ въ этомъ спектаклѣ произошли нѣкоторыя перемѣны,—классическіе танцы исполнялись г-жами Андерсонъ, Балашовой, Балдиной, Грековой 1-й и Павловой. Мазурку плясали г-жи Адамовичъ 2-я, Девильеръ; Фромонъ, Шелепина 2-я и гг. Кузнецовъ, Лощилинъ, Поповъ и Поспѣхинъ. Испанскій танецъ исполняли г-жи Ѳедорова 2-я, Грекова 1-я, Козловъ 1-й и Валининъ. Нельзя не отмѣтить, что оба балета, съ граціозной музыкой Чайковскаго, имѣютъ у московской публики значительно большій успѣхъ сравнительно съ балетами другихъ композиторовъ.

Въ январѣ состоялось въ Большомъ театрѣ семь балетныхъ спектаклей. Новый годъ начатъ былъ старушкой «Коппеліей», исполненной 3-го января съ прежнимъ составомъ исполнителей, а 10-го числа, въ бенефисъ кордебалета, состоялось первое представленіе единственнаго въ сезонѣ новаго балета «Саламбо».

Грандіозные, полуфантастическіе образы флоберовскаго романа дружными усиліями гг. Коровина и Горскаго были воплощены въ живыхъ людяхъ, тканяхъ и краскахъ. Спектакль вышелъ изъ узкихъ рамокъ прежняго балета и приблизился къ новому нарождающемуся типу театральныхъ представленій, который лучше всего было-бы назвать художественной мимодрамой. Особенно удачными оказались костюмы, исполненные по рисункамъ академика Коровина и массовыя сцены буйныхъ наемниковъ, поставленныя г. Горскимъ.

Музыка г. Арендса тоже содѣйствовала успѣху спектакля.

Изъ исполнителей отдѣльныхъ ролей на первомъ мѣстѣ надо поставить г-жу Гельцеръ, зарекомендовавшей себя въ роли Саламбо, не только первоклассной балериной, но и недюжинной мимической актрисой и г. Мордкина, прекрасно исполнившаго отвѣтственную роль Мато.

Остальныя роли исполнялись г-жами Коралли (Танитъ), Ѳедоровой 2-й (рабыня), Балашовой (бедуинка) и гг. Тихомировымъ (Нарр-Авасъ), Сидоровымъ (Гамилькиръ), Козловымъ 1-мъ (бедуинъ) и др.

У публики спектакль имѣлъ крупный успѣхъ.

13, 17, 20 и 24 января повторена была «Саламбо», при немъ съ 3-го представленія г-на Мордкина, въ роли Мато, замѣнилъ г. Козловъ 1-й.

31-го января шли два балета: «Тщетная предосторожность» и «Фея куколъ». Въ первомъ принимали участіе г-жи Коралли, Ѳедорова 2-я, Андерсонъ, Павлова, Соколова, Станиславская и Шеломистова и гг. Валининъ, Бекъ, Козловъ 2-й, Кузнецовъ и др. Во второмъ, кромѣ поименованныхъ еще, г-жи Мендесъ, Грекова 1-я и Рейзенъ и гг. Новиковъ, Хасперъ, Щербининъ и Тарасовъ.

На февраль пришлось одиннадцать балетныхъ спектаклей и труппа за 28 дней этого мѣсяца проявила почти небывалую по интенсивности дѣятельность.

3-го числа шла «Саламбо» съ г-жей Балдиной въ роли Танитъ, 7-го—«Волшебное зеркало» съ г-жами Балашовой, Балдиной и г. Валининымъ. Солистками выступили г-жи Домашева, Маклецова, Мендесъ, Мосолова 1-я и Станиславская.

10-го февраля московскимъ городскимъ управленіемъ былъ устроенъ въ Большомъ театрѣ смѣшанный спектакль въ пользу пострадавшихъ отъ наводненія въ Парижѣ и на долю балетной труппы выпало исполнить V актъ «Конька-Горбунка», въ которомъ приняли участіе г-жа Балашова, г. Рябцевъ и прежніе исполнители балета.

14-го февраля опять былъ исполненъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жами Гельцеръ, Мосоловой 1-й, Ѳедоровой 2-й и г. Тихомировымъ. Уральскій танецъ въ первый разъ исполнялся г-жей Андерсонъ. 17-го была поставлена «Саламбо» съ г-жей Балашовой въ роли Танитъ, 21-го «Спящая красавица» съ г-жей Балашовой и г. Валининымъ. Кошку танцовала г-жа Мендесъ съ г. Рябцевымъ, голубую птицу—г-жа Мосолова 1-я съ г. Новиковымъ.

24-го февраля было поставлено «Волшебное зеркало», какъ безплатный спектакль для учащихся. Танцовали г-жи Балдина, Ѳедорова 2-я, Андерсонъ, Домашева, Павлова, Рейзенъ и гг. Кузнецовъ, Лопуховъ и Остроградскій.

25-го утромъ шла «Спящая красавица» съ г-жей Балдиной. 26-го — «Раймонда» съ г-жами Гельцеръ, Ѳедоровой 2-й, Балашовой, Балдиной и др. Мазурку танцовали г-жа Пожицкая и Кузнецовъ. 27-го утромъ исполненъ былъ «Конекъ-Горбунокъ» съ г-жами Балашовой, Балдиной, Ѳедоровой 2-й и др. 28-го—«Лебединое озеро» съ г-жей Гельцеръ.

Въ мартѣ состоялись только три балетныхъ представленія:—10-го была поставлена въ послѣдній разъ въ сезонѣ «Саламбо» съ г-жами Гельцеръ и Балдиной, 14-го шла «Спящая красавица» съ г-жей Балашовой и 31-го—«Волшебное зеркало» съ г-жей Балашовой и г. Вилининымъ.

На апрѣль пришлось тоже три балетныхъ вечера:—4-го былъ поставленъ «Конекъ-Горбунокъ» съ обычной исполнительницей роли царь-дѣвицы, изящной г-жей Балашовой. Славянскій и малороссійскій танцы исполняли г-жа Девильеръ съ гг. Лощининымъ и Кузнецовымъ. 21-го числа опять былъ данъ «Конекъ-Горбунокъ» съ обычнымъ распредѣленіемъ главныхъ ролей, солистками выступили г-жи Балдина, Адамовичъ 2-я, Андерсонъ, Маклецова, Павлова и Рейзенъ.

25-го апрѣля состоялся послѣдній (51-й по счету), прощальный спектакль балетнаго сезона, причемъ поставлено было «Лебединое озеро» съ любимицей московской публики г-жей Гельцеръ въ роляхъ Одетты и Одилліи. Балетъ былъ исполненъ съ подъемомъ, замѣтнымъ во всѣхъ его участникахъ и горячо принимался многочисленной публикой.

Выручка съ балетныхъ спектаклей за сезонъ выразилась въ солидной цифрѣ 113 т. рублей. Больше всего публики привлекала «Саламбо», какъ новинка, затѣмъ оба балета Чайковскаго и «Донъ Кихотъ».

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕЗОНЪ 1909—1910 Г. ВЪ МОСКВѢ.

Ю. ЭНГЕЛЯ.

ИКОГДА въ Москвѣ не «производилось» (выражаясь по старинному) столько музыки сценической, симфонической, камерной и всяческой иной, какъ въ сезонъ 1909—1910 г. Это была какая-то музыкальная гипертрофія. Но вѣдь всякая гипертрофія является либо слѣдствіемъ расширенія уже существующихъ клѣточныхъ элементовъ (гипертрофія въ тѣсномъ смыслѣ слова), либо слѣдствіемъ прибавленія элементовъ новыхъ. Тоже и въ нашей музыкальной аналогіи. Первому въ ней соотвѣтствуетъ перенасыщеніе музыкой однихъ и тѣхъ же круговъ публики (явленіе нежелательное); второму — появленіе новыхъ круговъ музыкальныхъ потребителей (явленіе желательное). И подобно тому, какъ увеличеніе числа клѣточныхъ элементовъ, составляетъ условіе развитія всякаго организма, такъ и умноженіе круговъ музыкальной публики является условіемъ (и признакомъ) развитія музыкальной культуры въ странѣ.

Обзоръ дѣятельности Большого театра сдѣланъ въ особой статьѣ «Ежегодника». Поэтому перейду прямо къ другимъ опернымъ театрамъ Москвы—Зиминскому и Народному, а затѣмъ къ ея концертной жизни.

Опера Зимина въ истекшемъ сезонѣ окончательно водворилась въ театрѣ Солодовникова, обновленномъ послѣ пожара. Еще недавно на эту оперу возлагались надежды чрезвычайныя. Одно время мечталось даже о возможности нарожденія въ Москвѣ чего-то въ родѣ художественнаго опернаго театра. Мечты эти разлетѣлись прахомъ, но если забыть о нихъ и смотрѣть на оперу Зимина просто, какъ на обыкновенную частную оперу, то можно найти въ ней достоинства, и даже не малыя.

Сезонъ въ театрѣ Солодовникова, какъ и въ Большомъ театрѣ, начался 30 августа («Мейстерзингеры») и закончился 25 апрѣля. За это время дано было 254 спектакля (противъ 214 въ Большомъ театрѣ). Пере-

вѣсъ этотъ объясняется тѣмъ, что частная опера функціонировала и въ такіе дни, когда Большой театръ былъ закрытъ (большинство субботъ), а также тѣмъ, что въ театрѣ Солодовникова еще чаще, чѣмъ въ Большомъ, практиковались утренники. Ихъ дано было здѣсь 63, т. е. 25% всего числа спектаклей (противъ 15,4% въ Большомъ театрѣ). Всего поставлено было за сезонъ 26 оперъ; изъ нихъ 7 русскихъ выдержали 102 представленія (по 14, 6 на каждую оперу), и 19 иностранныхъ—152 представленія (по 8 на каждую). Такимъ образомъ, и здѣсь мы видимъ тоже, что въ Большомъ театрѣ: каждая русская опера выдерживаетъ гораздо большее число представленій, чѣмъ иностранная, что свидѣтельствуетъ о тяготѣніи симпатій широкихъ круговъ публики къ русской оперѣ. Но идти на встрѣчу этимъ симпатіямъ становится все труднѣе.

Умеръ Римскій-Корсаковъ и русское оперное творчество осиротѣло. Столпы современной русской музыки или вовсе чужды оперы, или отдаютъ ей свое вдохновеніе мимоходомъ. Новѣйшее русское музыкальное творчество, видимо, начинаетъ склоняться больше къ чисто-инструментальной музыкѣ вмѣсто вокальной и, кромѣ того, видимо разрываетъ глинкинскую связь съ народной пѣсней. И въ томъ и въ другомъ отношеніи оно идетъ въ разрѣзъ съ традиціями всей предшествовавшей грандіозной музыкальной эпохи. Здѣсь, несомнѣнно, отразились общія вѣянія современнаго искусства: поворотъ отъ національно-бытового къ обще-человѣческому, отъ реальнаго къ символически-идеальному. Такъ или иначе, но русскій оперный репертуаръ въ послѣдніе годы мало пополняется...

Послѣднее крупное явленіе въ этой области—«Золотой пѣтушокъ», лебединая пѣсня Римскаго-Корсакова, величайшее музыкальное событіе сезона. Честь первой постановки «Золотого пѣтушка» принадлежитъ оперѣ Зимина [1]). За сезонъ «Пѣтушокъ» выдержалъ 31 представленіе,—больше,

---

[1]) Историческій день первой постановки—24 сентября 1909 г. Первыми исполнителями были: г. Сперанскій (Додонъ), г. Эрнстъ (Гвидонъ), г. Диковъ (Афронъ), г. Запорожецъ (Полканъ), г-жа Ростовцева (Амелфа), г. Пиковъ (Звѣздочетъ), г-жа Добровольская (Шемахянская царица), г-жа Клопотовская (Золотой пѣтушокъ).

чѣмъ какая-либо другая опера. Другая новая постановка дала также превосходную оперу, до того не исполнявшуюся въ Россіи. Это были «Нюрнбергскіе мейстерзингеры» (или, по московской терминологіи, «Нюрнбергскіе мастера пѣнія»). Опера Вагнера открыла сезонъ и всего поставлена была 18 разъ. Еще одна новинка для Москвы, слащаво-крикливая «Сафо» Масснэ (1-е представленіе 30 октября) представила уже гораздо меньше интереса; исполнили ее 5 разъ. Рядъ оперъ въ театрѣ Солодовникова былъ возобновленъ. Изъ нихъ больше всего представленій (15) выдержалъ «Мазепа», несмотря на то, что поставленъ былъ къ концу сезона (10 февраля). Возобновленный «Тангейзеръ» прошелъ 10 разъ, «Вражья сила»—5 разъ, «Гамлетъ» Тома—4, «Норма» Беллини и «Филемонъ и Бавкида» Гуно—3 (послѣднія 2 оперы ставились въ одинъ вечеръ). Изъ оперъ прежняго репертуара чаще всего ставилась «Майская ночь» (17 разъ). Вслѣдъ за ней идутъ: «Карменъ» (16 разъ), «Онѣгинъ» и «Аида» (по 15 разъ), «Самсонъ и Далила» (14), «Демонъ» (13), «Царь-плотникъ» Лорцинга и «Гугеноты» (по 10), «Фаустъ» и «Травіата» (по 8), «Севильскій цирюльникъ», «Заза» Леонковалло и «Риголетто» (по 7), «Сафо» и «Манонъ» Масснэ (по 5), «Юдифь» (4), «Норма» и «Филемонъ и Бавкида» (3).

Русскіе композиторы заняли, такимъ образомъ, только 27% репертуара частной оперы и 40,2% количества ея спектаклей (въ Большомъ театрѣ этимъ даннымъ соотвѣтствуютъ 56,5% и 66,9%). Первое мѣсто среди нихъ занялъ Римскій-Корсаковъ (2 оперы — 48 представленій), за которымъ идутъ Чайковскій (2 оперы—30 представленій), Рубинштейнъ (1—13), Сѣровъ (2—11). Среди 9 французскихъ первое мѣсто по количеству спектаклей занялъ Бизе (1 опера—16 представленій); среди 6 итальянскихъ Верди (4—35); среди 3 нѣмецкихъ Вагнеръ (3—38).

Въ Сергіевскомъ Народномъ домѣ Попечительства о народной трезвости оперные спектакли чередовались съ драматическими. Принимая это во вниманіе, количество данныхъ тамъ за годъ оперныхъ представленій (141) надо признать значительнымъ. Въ теченіе года въ управленіе опернымъ дѣломъ Народнаго дома внесены были существенныя измѣненія, результаты

которыхъ, (надо полагать, благотворные), скажутся въ будущемъ. Народный домъ имѣетъ свою публику, отзывчивую и къ репертуару и къ исполненію. Изъ 24 оперъ, составлявшихъ репертуаръ Народнаго дома, 13 русскихъ выдержали 79 представленій, и 11 иностранныхъ выдержали 62 представленія. Чаще всего шелъ «Фаустъ» (13 разъ). По 10 разъ шли «Пиковая дама», «Карменъ» и «Демонъ»; по 9 разъ «Жизнь за Царя», «Травіата», «Мазепа»; 8 разъ «Онѣгинъ»; по 6 разъ «Дубровскій», «Аида», «Русалка», «Царская невѣста», «Ромео и Джульета», «Рогнѣда»; по 5 разъ «Галька» и «Риголетто»; 4 раза «Русланъ и Людмила», по 3 раза «Сказки Гофмана» и «Черевички», по 2 раза «Лакме» и «Севильскій цирюльникъ», по разу «Игорь» и «Сынъ мандарина». Больше всего, такимъ образомъ, изъ русскихъ композиторовъ исполнялись Чайковскій (4 оперы — 32 представленія) и Глинка (2—13); изъ иностранныхъ Верди (4—21) и Гуно (2—19).

Особенно высоко поднялась въ истекшемъ сезонѣ волна концертной жизни. Однихъ симфоническихъ концертовъ дано было около 50, т. е. вдвое больше, чѣмъ года три-четыре тому назадъ, и на 20% больше, чѣмъ въ предыдущемъ году. По сравненію съ Петербургомъ, гдѣ въ истекшемъ году Русское Музыкальное общество развило неслыханную ранѣе интенсивную дѣятельность, эта цифра, можетъ быть и не кажется особенно значительной, но не слѣдуетъ забывать, что нынѣшній петербургскій сезонъ также былъ исключительный. Полусотня московскихъ симфоническихъ концертовъ составилась изъ вечеровъ Обществъ русскаго музыкальнаго и филармоническаго, кружка любителей русской музыки, Никиша и др.

Императорское русское музыкальное общество дало за сезонъ 31 концертъ, т. е. больше чѣмъ когда либо за свое полувѣковое существованіе. Въ число это вошли 10 очередныхъ симфоническихъ собраній и одно экстренное. 9 историческихъ симфоническихъ концертовъ и 11 камерныхъ.

Экстренное симфоническое собраніе отдано было сочиненіямъ А. Рубинштейна, по случаю 15-лѣтія со дня его смерти; одно изъ очередныхъ симфоническихъ—Ц. Кюи, также бывшему юбиляромъ въ истекшемъ году (50 лѣтъ композиторской дѣятельности). Изъ 30 авторовъ, исполненныхъ

въ 11 концертахъ, русскихъ было всего 8, т. е. около четверти. Такой сравнительно малый процентъ заслуживаетъ вниманія именно по отношенію къ русскому музыкальному обществу, которое считается покровительствующимъ русской музыкѣ. Кромѣ Кюи и Рубинштейна, чаще всего исполнялись Чайковскій (3 раза), Моцартъ и Бетховенъ (2 раза). Какъ и почти всѣ остальные композиторы, одной пьесой представленъ былъ и Вагнеръ. Но эта пьеса была—третій актъ «Тристана и Изольды», впервые цѣликомъ исполненный въ Москвѣ. Исполненіе это далеко нельзя назвать удачнымъ, но оно еще болѣе воспламенило желаніемъ услышать, наконецъ, «Тристана» и въ Москвѣ. Авось дождемся! Впервые исполнена была также 2-я симфонія Гліера и вещи французовъ модернистовъ Равеля и Дебюсси, котораго стали давать въ Москвѣ довольно часто. Дирижировали: Куперъ, недавно взявшійся за палочку симфоническаго дирижера, но уже успѣвшій дать здѣсь много значительнаго, Недбаль и Ипполитовъ-Ивановъ. Солистами были Гофманъ, Ивановъ, Казальсъ, Бродскій и др.

Историческіе симфоническіе утра русскаго музыкальнаго общества существуютъ уже третій годъ и успѣли за это время твердо стать на ноги. Первые два года каждому концерту предшествовало вступительное слово пишущаго эти строки; въ истекшемъ сезонѣ такихъ коротенькихъ лекцій уже не было. Одинъ изъ концертовъ, съ участіемъ г-жи Ландовской, посвященъ былъ Гайдну (столѣтіе со дня рожденія), другой—Вагнеру. Остальная программа распредѣлена была въ историческомъ порядкѣ, начиная отъ Люлли и неизвѣстной у насъ симфоніи Монна, до музыки новѣйшей, включая сюда и никогда не исполнявшіеся въ Москвѣ произведенія Р. Штрауса и Дебюсси. Два послѣднихъ концерта посвящены были русской музыкѣ. Заслуживаетъ вниманія также исполненіе въ историческихъ концертахъ большихъ хоровыхъ сочиненій, чего другіе концертныя общества не давали. Дирижировали здѣсь г.г. Василенко и Ипполитовъ-Ивановъ.

Изъ 11 камерныхъ вечеровъ русскаго музыкальнаго общества выдѣляются 5 бетховенскихъ, въ которыхъ исполнены были всѣ струнные квартеты Бетховена. И кѣмъ исполнены! Старымъ «чешскимъ квартетомъ»,

который одинъ только, можетъ быть, и въ состоянiи столь совершенно справиться съ такой огромной художественной задачей. Эти бетховеновскiе вечера—одно изъ лучшихъ воспоминанiй сезона!

Филармоническое общество изъ своихъ 9 концертовъ одинъ посвятило Вагнеру, другой (экстренный) Рахманинову. Изъ 23 композиторовъ, вошедшихъ въ программу девяти концертовъ, 7 было русскихъ. Чаще другихъ исполнялись сочиненiя Вагнера (8), Рахманинова (5), Бетховена и Чайковскаго (по 4), Берлiоза, Равеля, Сметаны (по 2) и др. Новыхъ вещей было исполнено мало; лучшiя изъ нихъ долгожданный 3-й фортепiанный концертъ Рахманинова и симфоническая картинка Лядова «Кикимора». Дирижировали Никишъ, Зилоти, Рахманиновъ, Менгельбергъ (изъ Голландiи), Моттль (давшiй меньше того, сколько ждали отъ его знаменитаго имени) и Сафоновъ, впервые послѣ долгаго отсутствiя появившiйся въ Москвѣ и, какъ дирижеръ, сильно двинувшiйся впередъ. Солистами были Литвинъ, Губерманъ, Пюньо, Рахманиновъ и др. Камерныхъ вечеровъ, которые въ прежнiе годы давались филармоническимъ обществомъ, въ истекшемъ сезонѣ не было.

Совершенно новыми явились для Москвы симфоническiе концерты С. Куссевицкаго. Москва давно знала г. Куссевицкаго, какъ несравненнаго контрабасиста, но къ его дирижерству отнеслась сначала нѣсколько недовѣрчиво. Оказалось, однако, что г. Куссевицкiй дирижеръ, хотя еще и незаконченный, но съ очевиднымъ дарованiемъ и необходимой техникой, которымъ несомнѣнно предстоитъ еще развиться. Новому дѣлу симфоническихъ концертовъ онъ сумѣлъ придать интересъ, такъ что, пожалуй, оно можетъ разсчитывать на будущее. Половиной концертовъ дирижировалъ Оскаръ Фридъ (изъ Берлина), дирижеръ сильный, но нѣсколько неуравновѣшенный. Изъ 9 вечеровъ одинъ посвященъ былъ Бетховену (9-я симфонiя!), другой — Скрябину, котораго г. Куссевицкiй пропагандируетъ какъ дирижеръ и какъ издатель. Обѣщанныхъ новыхъ сочиненiй Скрябина на этотъ разъ исполнено не было. Новая «Domestica» Р. Штрауса устрашила слушателей. Всего прошло черезъ программы 27 композиторовъ,

изъ нихъ 9 русскихъ. Больше другихъ исполнялись Бетховенъ (5 пьесъ) Скрябинъ (4), Шуманъ (3), Р. Штраусъ, Брамсъ, Вагнеръ, Листъ (по 2). Солистами выступили Годовскій, Марто, Юлія Кульпъ, Собиновъ, Цимбалистъ и др.

Изъ двухъ камерныхъ концертовъ Куссевицкаго особенно интереснымъ оказался вечеръ французскаго ансамбля старинныхъ инструментовъ.

Три симфоническихъ концерта далъ въ истекшемъ сезонѣ кружокъ любителей русской музыки, кромѣ того организовавшій пять камерныхъ утръ. Въ программу симфоническихъ концертовъ вошли 14 произведеній русскихъ композиторовъ, въ этомъ числѣ не мало новыхъ для Москвы: увертюра Глазунова «Пѣсня судьбы», сюита С. Танѣева для скрипки съ оркестромъ, «Волшебное озеро» Лядова, финалъ не оконченной «Млады» Бородина въ инструментовкѣ Римскаго-Корсакова. Симфоническими концертами дирижировалъ Э. Куперъ; солистовъ въ нихъ не было. Камерные утра кружка давались въ большомъ залѣ Дворянскаго собранія, совершенно не подходящемъ для нихъ по своимъ размѣрамъ. Программа камерныхъ утръ посвящена была преимущественно вокальной музыкѣ (романсу); одно отдано было Кюи.

Если бы мы стали сравнивать теперь программы всѣхъ четырехъ симфоническихъ московскихъ организацій, то увидѣли бы, что существеннаго различія между ними очень мало, — не считая, конечно, исключительно русскаго характера программъ кружка. На 10 симфоній, исполненныхъ въ концертахъ русскаго музыкальнаго общества, пришлось, правда, вдвое меньше симфоній въ филармоническомъ обществѣ, но, судя по прошлому, въ будущемъ году легко можетъ случиться обратное и кажущееся тяготѣніе филармоническаго общества къ програмной музыкѣ исчезнетъ. Тоже и въ другихъ отношеніяхъ. Въ программы всѣхъ симфоническихъ учрежденій попалъ только одинъ композиторъ — Глазуновъ. Такихъ «общихъ» всѣмъ авторовъ окажется, однако, несравненно больше, если не принимать во вниманіе спецефически-русскихъ программъ Кружка. Чаще всего во всѣхъ учрежденіяхъ исполнялись Вагнеръ и Бетховенъ (по 11 разъ),

Чайковскій (8), Рахманиновъ (6), Глазуновъ (5), Скрябинъ (5), Кюи и Рубинштейнъ.

Три симфоническихъ концерта далъ Никишъ. Несмотря на конецъ сезона, они привлекли массу публики. Геніальный дирижеръ на этотъ разъ, рядомъ съ захватывающимъ далъ немало и блѣднаго, небрежнаго! Въ свои программы Никишъ внесъ и современныхъ русскихъ симфонистовъ Рахманинова, Лядова, кое въ чемъ интереснаго Штейнберга и менѣе свѣжаго Метцля.

Особое мѣсто въ московской музыкальной жизни занимаютъ вечера симфонической капеллы. Ея дирижеръ и основатель г. Булычовъ обладаетъ крайне скромнымъ дирижерскимъ дарованіемъ, да и публика не такъ уже охотно идетъ на встрѣчу «строгому стилю» и ораторіальной хоровой музыкѣ, пропагандируемымъ капеллой. Но непреклонная энергія и увлеченіе дѣломъ вмѣстѣ съ наличностью необходимыхъ средствъ дали возможность г. Булычову создать оригинальное и художественно-полезное музыкальное учрежденіе, въ концѣ-концовъ можетъ быть и способное привиться въ Москвѣ. Въ пяти концертахъ капеллы въ большомъ залѣ консерваторіи и залѣ синодальнаго училища исполнены были съ участіемъ хора, органа, оркестра и солистовъ ораторіи Грауна («Смерть Іисуса»), Генделя («Самсонъ»), Гайдна («Времена года»), Мендельсона («Илія»), реквіемъ Моцарта, а также нѣкоторыя сочиненія средневѣковыхъ контрапунктистовъ и др. Капелла принялась также за издательскую дѣятельность.

Камерной музыкѣ посвящены были, кромѣ упомянутыхъ уже концертовъ, историческіе камерные музыкальные утра Крейна, Эрлиха и Нарбутъ-Грышкевичъ, камерные вечера, «московскаго квартета» и общедоступные вечера тріо сестеръ Любошицъ и Ружицкаго. Послѣднія двѣ организаціи—новыя, за то первая существуетъ уже 18 лѣтъ (раньше—Шоръ, Крейнъ и Эрлихъ). Ея историческіе камерные концерты сыграли не послѣднюю роль въ музыкальномъ развитіи Москвы и явились предшественниками нынѣшнихъ историческихъ симфоническихъ концертовъ. Программы ихъ въ истекшемъ году были расширены введеніемъ вокальной камерной музыки

(г-жа Салина), но теперь значеніе ихъ (не музыкальное достоинство!), разумѣется, не можетъ уже быть такимъ исключительнымъ, какъ раньше.

«Московскій струнный квартетъ» (гг. Могилевскій, Ильченко, Бакалейниковъ, Зиссерманъ) выступилъ подъ флагомъ «Вечеровъ музыкальной школы Селиванова». Четыре концерта этой молодой артистической ассоціаціи заставляютъ ожидать отъ нея многаго. Уже и теперь это, пожалуй, лучшій струнный квартетъ въ Москвѣ.

Артисты съ дарованіемъ входятъ также въ составъ тріо сестеръ Любошицъ и Ружицкихъ, давшаго три концерта, но настоящій ансамбль дается имъ покуда мало.

Среди другихъ камерныхъ вечеровъ отмѣтимъ концертъ вновь возникшаго общества распространенія камерной музыки и вечеръ Брамсовскаго кружка.

Продолжалъ свою оригинальную дѣятельность и «Домъ пѣсни», основанный въ Москвѣ кружкомъ М. А. Олениной д'Альгеймъ въ прошломъ году. Главнымъ дѣломъ «Дома пѣсни» («Maison du lied») являются концерты, въ программу которыхъ входятъ главнымъ образомъ пѣсни (романсы) и рѣже аріи. Въ прошломъ году широкое развитіе получили публичныя лекціи (часто въ связи съ концертомъ), имѣвшія отношеніе къ пѣснѣ, музыкѣ или вообще къ искусству; въ нынѣшнемъ году такія лекціи были замѣнены систематическими абонементами-лекціями въ болѣе тѣсномъ кружкѣ и касались русскаго и нѣмецкаго романса, французской и нѣмецкой музыки и т. п. Наконецъ, дѣятельность «Дома пѣсни» проявляется еще въ музыкальныхъ конкурсахъ (переводы избранныхъ иностранныхъ романсовъ на русскій языкъ и русскихъ на иностранные; гармонизація народныхъ пѣсенъ и др.) и въ обсуживаніи вопросовъ, связанныхъ съ пѣсней, посредствомъ книгъ, брошюрокъ-программъ, а съ 1910 г. и спеціальнаго двухнедѣльнаго журнала «Домъ пѣсни». Въ истекшемъ году «Домъ пѣсни» далъ 9 вечеровъ (вдвое меньше, чѣмъ въ прошломъ). Это были концерты, въ которыхъ исполнительницей являлась, главнымъ образомъ, г-жа Оленина д'Альгеймъ. Въ программу входили классики, но больше всего

Шуманъ, Шубертъ и Листъ, изъ русскихъ авторовъ—Мусоргскій. Послѣдній концертъ—«народный»—носилъ такой-же характеръ; публику его составляли главнымъ образомъ приглашенные рабочіе.

Своеобразнымъ, хотя покуда узкимъ, учрежденіемъ являются и «музыкальныя выставки», главной дѣятельницей въ которыхъ является М. А. Дейша-Сіоницкая. Задача камерныхъ «выставокъ»—знакомить музыкальный міръ Москвы съ новыми, еще не исполнявшимися сочиненіями русскихъ композиторовъ, какъ болѣе или менѣе извѣстныхъ, такъ и начинающихъ. Такихъ выставокъ въ истекшемъ сезонѣ было двѣ.

Кое въ чемъ сходны по идеѣ съ «выставками», «Вечера современной музыки», но они имѣютъ рѣзко подчеркнутый «модернистскій» характеръ и не ограничены русскими композиторами. Единственный вечеръ этого года отданъ былъ французамъ: Дебюсси, Равелю, д'Энди.

Съ прежней регулярностью давались незамѣтные, но толковые безплатные вечера, устраиваемые г. Пермяковымъ по воскресеньямъ въ Городскомъ работномъ домѣ. Впервые сдѣланъ былъ здѣсь въ истекшемъ сезонѣ опытъ постановки цѣлой оперы подъ фортепіано («Русалка»).

Среди хоровыхъ концертовъ надо отмѣтить духовные концерты г. Иванова (историческій), г. Васильева, хора Большого театра, который впервые послѣ 10-лѣтняго перерыва выступилъ съ церковной музыкой, Синодальнаго училища и др., а также вечера нѣмецкихъ ферейновъ и русскаго хорового общества.

Перечислить концерты отдѣльныхъ знаменитыхъ и незнаменитыхъ солистовъ нѣтъ возможности. Здѣсь надо отмѣтить Гофмана, давшаго 9 концертовъ, Ландовскую, Кубелика, Губермана, Сливинскаго, Пюньо, Мейчика, Н. Метнера (композиторскій концертъ), Игумнова, Сибора и др.

Публичныя музыкальныя лекціи читались въ истекшемъ году отъ народной консерваторіи (Н. Самсоновъ—«Музыкальная эстетика», Ю. Энгель «С. Бахъ»); кромѣ того, г. Шоръ прочелъ три лекціи о Бетховенѣ, долженствовавшія служитъ прелюдіей къ открытію затѣваемой лекторомъ «Бетховенской академіи» и г. Ашкинази читалъ о Вагнерѣ.

Наконецъ, надо еще упомянутъ о скрипичномъ конкурсѣ, устроенномъ на средства г. Бѣляева по случаѣ 40-лѣтія дѣятельности профессора московской консерваторіи г. Гржимали. Конкурсъ длился два дня; первую премію получилъ М. Прессъ, послѣдніе годы живущій за границей, вторую г.г. Крейнъ, Любошицъ, Эрденко.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Въ выпускѣ 3, въ статьѣ Сильвіо «Бьорнсонъ и Стриндбергъ» на стр. 58, строчка 9 сверху, вкралась досадная опечатка, искажающая смыслъ фразы. Напечатано: «интересы *свои Гульды*—причины прихода». Слѣдуетъ читать: «интересы *Свангильды* причины прихода».

Редакторъ **Баронъ Н. В. Дризенъ.**

Типографія Императорскихъ Спб. Театровъ, Моховая, 40.